cahiers du CINEMA

J.-M. S. et *J.-L. G.*

L'OLIVIER — LA CECILIA

Milestones

Petit Journal



N° 264 *10 F*

CAMPAGNE D'ABONNEMENT

Nous vous demandons de manifester votre soutien actif au travail des *Cahiers* en vous abonnant (en vous réabonnant).

La revue a besoin de votre soutien

Nous proposons aux 100 prochains abonnés une formule d'abonnement :

Pour 10 numéros : 85 F (France) - 90 F (étranger).
75 F (France) - 80 F (étranger)
Pour étudiants, libraires et ciné-clubs

Pour 20 numéros : Tarif spécial :
148 F (France - au lieu de 168 F)
160 F (étranger - au lieu de 180 F)

140 F (France - au lieu de 158 F)
156 F (étranger - au lieu de 174 F)
Pour étudiants, libraires et ciné-clubs

\+ **5 exemplaires** gratuits des **Cahiers**, à choisir parmi les 20 dernières parutions (voir liste des numéros disponibles en p. 4).

\+ **1 disque gratuit** : le Groupe **Germinal** chante avec les ouvriers de « **Chausson** » et leurs camarades des « **Câbles de Lyon** », disque réalisé pendant la grève des ouvriers de Chausson, à Gennevilliers, en juin 1975.

Vous pouvez remplir le bulletin d'abonnement, page 4.

cahiers du CINEMA



« CAPIM JARAGUA » Photographie tirée de l'ouvrage de l'ingénieur Louis Misson sur *L'Elevage dans l'Etat de Sao Paulo* (documentation historique pour *La Cecilia)*

N° 264 **FEVRIER 1976**

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92.20.



Les numéros suivants sont disponibles :

Anciens numéros (10 F) 141 - 153 - 159 - 186 - 188 - 189 - 190 - 192 - 193 - 194 - 195 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 226 - 227 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257.

Numéros spéciaux (15 F) 207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) - 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 245-246. 251-252. 254-255. 258-259.
Port : Pour la France, 0,15 F par numéro ; pour l'étranger, 0,55 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Commandes groupées Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner 9, passage de la Boule-Blanche. 75012 Paris

NOM .... Prénom ....

ADRESSE ....

désire profiter de votre offre et vous faire parvenir la somme de :

FRANCE : 85 F. ETRANGER : 90 F.

ETUDIANTS - CINE-CLUBS : France : 75 F. Etranger : 80 F.
(Cachet Faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte étudiant ou Ciné-Club.)

LIBRAIRES : FRANCE : 75 F. ETRANGER : 80 F.

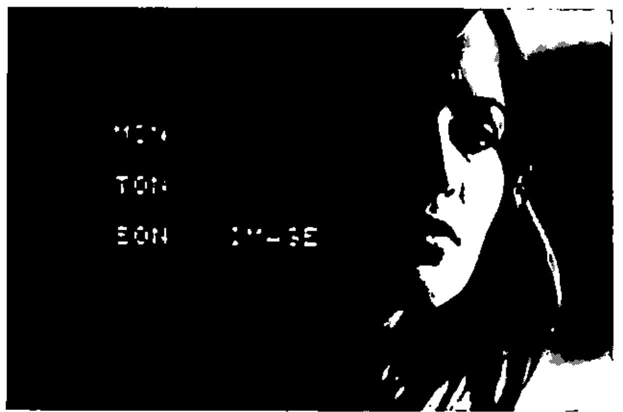
Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.-v.-p. la dernière bande) ☐
Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le n° .... ☐

Je désire recevoir gratuitement les 5 numéros suivants : ....

Mandat-lettre joint ☐
Chèque postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE





J.-M. S. et J.-L. G.

par
Pascal Bonitzer

Straub et Godard (ces noms, pour ce qu'ils marquent; en vérité, il faudrait au moins les doubler, ou les fendre chacun d'un autre) se situent aux deux extrêmes de la modernité cinématographique. Du cinéma, ils tiennent chacun un bout; ils forment les deux foyers de l'ellipse en laquelle s'est ouvert, écrasé, décentré, le monde du cinéma : ce qui fait qu'on ne peut plus parler *du* cinéma. Décentrement de Dreyer à Straub. De Rossellini à Godard, décentrement. Straub remonte le courant du cinéma, y fait remonter ce qu'il a refoulé, théâtre, musique, opéra, fait sauter le cercle culturel des ciné-clubs d'un effet de surculture où les spécialistes s'efforcent vainement de s'y retrouver, se démasquent de leurs dénégations (*cf.* Raffaelli dans *Cinéma 75*). Godard, à l'inverse, laisse fuir le cinéma le long des canaux ouverts par ses avatars infra-culturels, du cinéma militant à la télévision, à la vidéo. Au point de raréfaction où chacun arrive, ils délimitent le spectre du cinéma : Straub ultraviolet, Godard infrarouge, tous deux hantent l'espace dont ils débordent les limites, où l'on croit s'y reconnaître, où on se croit voir. Mais quoi?

Une chose frappante, chez Straub, c'est à quel point lui importe l'inscription vraie. On voit d'ailleurs tout ce qu'une critique maline et moderniste pourrait déceler de « métaphysique » dans ce souci de

vérité. Mais il est plus intéressant de rechercher comment cette vérité est produite, comment elle est pensée, et ce qu'elle subvertit du champ visible, du spectre cinématographique.

Straub, comme Godard, part de ce principe (lequel, comme Godard, le voue au rejet, à l'abjection, à une sorte de sainteté) : tout le cinéma est mensonge. Tout ce qui se fait dans le cinéma actuellement est mensonger, pervers, fasciste, pornographique. L'intérêt de cette position radicale, d'ordre éthique, est qu'elle est intérieure au cinéma même; elle n'est pas surplombante, moralisante, située d'un poste ou d'un discours reconnus, de droite ou de gauche (on sait comme il est facile et sans conséquence aujourd'hui de parler à gauche, voire révolutionnaire, de faire l'antistrophe de la chanson du Pouvoir). Straub et Godard sont des êtres de cinéma, entièrement cousus de la double tunique de Nessus des images et des sons : c'est à se déchirer avec le cinéma qu'une telle position les engage. Tel est le risque, et l'aveuglement, la surdité qui y répondent[1].

Tout ou presque ce qui se fait actuellement dans le cinéma — et peut-être plus généralement dans l'information, dans les spectacles — relève de la violence et du mensonge, du fascisme, de la pornographie. (C'est pourquoi Godard a pu dire à Cannes, l'année dernière, que les films pornos étaient plus honnêtes que les autres.) Cela peut se dire autrement : la pornographie est la vérité, donne la mesure du cinéma, de la télévision, de la presse, du théâtre actuels, dominants. Qu'est-ce que c'est, la pornographie ? C'est écrire l'acte sexuel? C'est prostituer l'écriture au bénéfice de la jouissance phallique? C'est, par le programme d'un scénario à combinatoire, évoquer ce fantôme phallique dans la congestion et la décharge des organes, avec le corps des acteurs pour support et le regard pour objet? C'est le réel sacrifié à l'effet de réel.

Exemple : « *... Le film doublé trompe. Non seulement les lèvres qui remuent sur l'écran ne sont pas les lèvres qui prononcent les paroles qu'on entend, mais l'espace lui-même devient illusoire.* » (Straub, Huillet; entretien sur le son, *Cahiers du Cinéma* n° 260-261). Mais de cette illusion on jouit comme du réel; à cette jouissance — de type phallique — c'est le réel qui est sacrifié. Le réel? La rencontre, le hasard, l'amour.

A l'encontre : « *Quand on tourne en son direct, on ne peut pas se permettre de s'amuser avec les images : on a des blocs qui ont une certaine longueur et dans lesquels on ne peut pas mettre les ciseaux comme ça, par plaisir, pour faire des effets. (...) On ne peut pas monter du son direct comme on monte des films qu'on va doubler : chaque image a un son et on est obligé de le respecter. Même quand le cadre se vide, quand le personnage sort du champ, on ne peut pas couper, parce qu'on continue d'entendre, hors champ, le bruit de ses pas qui s'éloignent. Dans un film doublé, on attend seulement que la dernière partie du pied soit sortie du champ pour pouvoir couper.* » (*Id.*)

Ne pas mettre les ciseaux par plaisir, pour faire des effets : voilà ce qui sépare de la pornographie. « Respecter le réel » : voilà ce qui à la fois unit et divise Straub et Godard, *Moïse et Aaron* et *Numéro deux* (ou *Ici et ailleurs*).

Mais qu'est-ce que c'est que ce respect, qu'est-ce que c'est que ce réel? Est-ce qu'on ne nage pas ici en pleine métaphysique? Ne s'est-on pas tué, aux *Cahiers*, à répandre que « respect du réel », c'était le pire bateau idéaliste? Tout dépend de ce qu'on entend par là, « respect » et « réel », tout dépend de la façon dont on aborde le problème.

1. Sans parler de la haine. C'est ainsi que dans *Positif* 176, on ne sera pas surpris qu'un certain Garsault, après avoir comparé *Numéro deux* à *Papa, maman, la bonne et moi* et aux *Galettes de Pont-Aven*, Godard et Anouilh, « *autre réfugié en Suisse* » (on situe le niveau), accuse Godard de proposer « *une vision de l'individu au niveau du lavabo, du bidet, de la tinette ou du trou de serrure* ». Cette accusation n'est pas nouvelle. On la trouve déjà, à propos d'*A bout de souffle*, sous la plume de M. Bardèche, autre progressiste, dans son *Histoire du cinéma* (collaborateur Brasillach) : « *Bouvard et Pécuchet dans une chambre de passe, laissant couler entre deux bruits de lavabo un dialogue insipide, interminable.* » (*Op. cit.*, « Livre de poche », p. 456.) Mais l'accusation n'est pas nouvelle non plus en ce sens qu'elle est une constante et en quelque sorte le signe, le symptôme le plus classique de la critique réactionnaire envers la modernité : c'est sale. Le plus drôle est que le bien nommé Garsault ne l'ignore pas, mais que par un effet typique de projection et de conjuration, il en impute le discours à Godard. Il renvoie à Drumont parlant de Zola. Etrange qu'il ne se soit pas posé la question : si Godard c'est Drumont, qui donc est Zola?

Le réel n'est pas d'abord pour être vu. C'est ainsi que l'appréhendent Godard et Straub, à rebours de ce qu'en font les mass-médias. Pas d'abord pour être vu, et retiré dans une essentielle discrétion que manque toujours le cinéma. Comme dans *Numéro deux* quand elle se branle, seule, dans sa chambre, et que lui entre, « on se caresse? », et elle lui dit va-t-en. Scène splendide, et qui dit tout.

Alors, le noir, dans *Numéro deux*, ou dans *Ici et ailleurs*, ce ne sont pas du tout les ténèbres de la mort, le néant; pas du tout. C'est la condition du surgissement d'autre chose, d'autre chose que la jouissance bête et oppressive de l'œil mâle, du « on se caresse? » — et cette autre chose, on le sait, est une voix, une voix de femme : Tu vois, Pierrot, dit-elle, tu vois, mais tu ne m'entends pas.

On devrait savoir, quand même, aux *Cahiers*, que le noir de l'écran, chez Godard, c'est le contraire de la mort et de la désolation : on devrait laisser ce genre d'interprétation à *Positif*, qui s'y retrouve bien, entre Altman et Makavejev, le petit malin et le gros patapouf de la jouissance virile. Le noir, c'est la jouissance intégrale. C'est ce qu'on peut faire de plus jouissif au cinéma, avec le cinéma. Ce qui ne veut pas dire (précision à l'usage des malins) que le fin du fin cinématographique, c'est l'écran noir avec une bande sonore bien riche. Non : mais trouer le défilé de l'image de cette nuit d'encre et de prunelle, où se fait et se défait lettre à lettre le sens, où c'est le joui du sens qui apparaît, mais alors : rien à gober, rien à retenir, le cinéma enfin lâche la mémoire. La mort, si vous voulez, la pulsion de mort, tant que vous voulez, mais pas comme ce gros paquet noir qui attend la vie au bout de sa course, tout le contraire : comme infinie succession de petites morts ultra-rapides, comme ces centaines d'orgasmes dont les femmes sont capables, et que matérialise chaque lettre de l'égrénement électronique où se décompose le corps total du mot. Le cinéma de Godard, c'est le seul où ça n'arrête pas de jouir.

Et Straub, c'est pareil, sauf que c'est le contraire. Sa passion de l'authentique aboutit à des effets inverses, à des inscriptions pétrifiées et médusantes. Quelque chose du genre : « Et in Arcadia ego », parce que, là aussi, c'est la jouissance qui parle, en forme d'énigme. On a affaire à des blocs, disent-ils (Straub et Huillet, il n'y a pas de raison de ne pas citer Danièle Huillet), dans lesquels on ne peut pas mettre les ciseaux comme ça. Ils sont même faits justement pour ça, ces blocs : pour défier et méduser le jeu des ciseaux. Par exemple, la dédicace « *Für Holger Meins* » graffitée sur un bloc de plans en épigraphe de *Moïse et Aaron*, c'est ce qui a fini par prendre pour les Straub le plus d'importance dans le film, justement parce que des gens choqués, qui pensaient que ce cheveu n'avait rien à faire sur la soupe de la culture, prétendaient le couper. Nous pouvons tout voir, nous avons appris à supporter de tout voir, à jouir de tout voir, et pourquoi pas ce cadavre squelettique des prisons d'Helmut Schmidt, évocateur d'un autre temps et d'un autre drame que celui scandé par l'opéra de Schœnberg — à moins, à moins que justement ce ne soit de celui-là que ça y parle diagonalement... Nous avons appris à jouir de tout voir (la pornographie, toujours), pourquoi pas ça, mais en son lieu, et selon les règles, la *circonstance*, le discours de circonstance. Mais la brève invocation du nom de Holger Meins, de la grande écriture straubienne jetée en travers de l'écran, cette invocation laconique fait pavé dans la mare. N'y mêlez pas Schœnberg ! Et pourquoi pas, puisqu'il y fut mêlé? « Sacrifices sanglants! Sacrifices sanglants! Sacrifices sanglants! Sacrifices sanglants! »

Car c'est bien de cela qu'il s'agit, dans Godard comme dans Straub : fascisme et représentation. Pas la représentation comme « système », comme « métaphysique », mais cette nourriture offerte à l'œil pour du

Für Holger Meins+

J-M. S.
D. H.

LEPOSSIBLE

réel, la représentation qui, dans tous les sens du mot, *cuisine* le réel, le sacrifie en le produisant pour l'œil. C'est à ce veau d'or que l'on sacrifie. Pour le plaisir. Contre la jouissance.

Là, où ça jouit, c'est dans le trou de la représentation, dans le hors-champ, dans le champ noir, dans le champ blanc, dans le champ vide. Ce trou est la condition du surgissement, enfin, du cinéma parlant, du cinéma invocant. C'est l'ouverture au blanc de *Moïse et Aaron*, qui dissout l'or avec le veau, « image de l'incapacité à saisir l'illimité en une image » — trou blanc que le cinéma classique s'est toujours efforcé de combler, en rajoutant sur le réel, la profondeur et les figurants, et ce n'est sans doute pas un hasard si *Les Dix Commandements* est le pire film de Cecil B. De Mille, car c'est devant l'Aleph, évidemment, que ce cinéma paranoïaque échoue. C'est l'écran noir de *Numéro deux* ou de *Ici et ailleurs*, qui succède à la beauté du visage de la femme — trou noir où s'entend la voix despotique du metteur en scène, et celle, féminine, inlocalisée, qui en déshabille le pouvoir : « *... De plus, elle est belle, et là-dessus, tu te tais. Mais de ce genre de secret au fascisme, ça va vite!* »

Voici donc une autre sorte de mouvement que celui dont on s'est satisfait jusqu'alors, une contestation interne, une déchirure, une instabilité, une turbulence fondamentale introduite dans le corps plein du cinéma, le long de la ligne de faille entre les deux bandes, son et image. Il ne s'agit pas de fétichiser cet écran noir ou blanc, ce *non-plan*, tombeau sans fond pour l'œil, ni la voix *off* — on devrait dire la *voix off-off* — qu'il laisse surgir en ouvrant l'espace cinématographique à l'infini. Ce serait vite fait, c'est déjà fait, presque. Il convient au contraire de montrer la mobilité, la puissance qu'en reçoit l'espace cinématographique de se déchaîner ainsi.

Le déchaînement [2], c'est le mot clé, le mot programme du cinéma de Godard. C'est aussi le problème du temps : le temps des chaînes, comme le remarque *Ici et ailleurs* : chaînes de prisonniers, chaînes de plans, chaînes de signifiants, chaînes de cinémas, chaînes hôtelières, toutes ces chaînes qu'enchaîne bizarrement, paradoxalement, le signifiant « chaîne » (le signifiant du signifiant) et le montage du film (séquence « Comment c'est, une chaîne? »). Mais si le montage est cette opération, extrêmement contraignante (et c'est, dans le cinéma, la profession la plus astreignante, la plus exploitée aussi), d'enchaînement, d'ajustement, de soudure — opération qui évoque à la fois le travail à la chaîne, le ciselage artisanal et le paquet-cadeau — ce qu'en fait Godard est tout autre chose. Non seulement parce qu'il introduit le montage dans la surface-image grâce à l'apport électronique (ce qui, au cinéma, n'a jamais été fait avant lui), mais plus largement et plus décisivement parce que le montage chez Godard n'est plus cette opération nécessairement seconde, contrainte et servile, mais proprement l'opération souveraine du film.

C'est proprement le montage de la pulsion, au sens où Lacan dit que s'il y a quelque chose à quoi ressemble la pulsion, c'est à un montage, et à un montage qui se présente comme n'ayant ni queue ni tête, à la manière d'un collage surréaliste, un montage qui ne se réfère pas à la finalité, et qui se caractérise par « *le saut, sans transition, des images les plus hétérogènes les unes aux autres* » (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 154).

Un tel montage a nécessairement quelque chose de souverain, par rapport à toute syntagmatique de type narratif, soumise aux effets de causalité et de continuité. Mais en même temps quelque chose de lâché, de béant, de psychotique (le trou, encore) qui rebute, ennuie ou peut-être effraie. On ne s'y retrouve pas. On s'y retrouverait si ce déchaînement non narratif de la double bande filmique répondait à

2. Je dis bien un déchaînement des représentations dominantes. Déchaînement n'est pas déconstruction, et ce n'est pas non plus un détournement. Le détournement, mis à la mode par les situationnistes (pour lesquels, paraît-il, Godard a un faible, mais qui en échange, et pas par hasard, le haïssent et le méprisent : le plus con des Suisses prochinois), est l'opération la plus convenue et la plus rassurante qui soit, puisque c'est la technique même du discours publicitaire. Le détournement de représentations ne sert à rien d'autre qu'à ceci : à ce que le récepteur se sente intelligent. C'est le régime du « second degré », cette petite perversion des classes intellectuelles, et leur connerie propre. C'est par là qu'elles aiment, qu'elles aiment d'amour le capitalisme. Ce qui est le cas des situationnistes. On ne peut pratiquement plus faire, ou voir un film sans qu'il y ait du second degré. La

force de Godard (et pareillement de Straub) est non seulement de mépriser souverainement tout régime de second degré, tout métalangage, (la voix *off* godardienne ne fonctionne pas comme un métalangage), mais de n'y pas offrir de prise. D'où la haine.

un à-vau-l'eau du principe de plaisir, genre « underground », au pur et simple dégueulis de l'image et du son qui enchante M. Lyotard parce qu'on ne peut plus y jouir de la *mimesis*. Ce n'est pas ça. L'opération godardienne sur les images et les sons n'a rien à voir avec ce sensualisme insipide, qui se croit libéré de la « représentation ». Au contraire, le travail de Godard est un démontage, un démembrement, un déchaînement de la représentation, non, *des* représentations que les appareils de séduction (affiche, presse, télévision, cinéma) produisent et organisent pour la circulation *dans l'ordre* des désirs. Le « tout » suscité au désir par ces représentations (le tout dont on peut jouir, qu'on peut savoir, etc.) y est soumis à l'ordre du fragment, l'immensité imaginaire de l'« ailleurs » (tout ce qui est ailleurs : l'objet de la représentation) y est ravalée à l'ordre de l'« ici », le cinéma godardien est une recherche cruelle, mortifiante, de la localisation, en même temps qu'une inépuisable trouvaille, exultante, de la multiplicité, de l'éparpillement, le *gai savoir* que tout est là, à portée de main, en fragments innombrables. Il faut savoir qu'on n'est pas là-bas, ailleurs, dans un quelconque S.A.S., sur le théâtre palestinien, mais ici, à la maison, devant la télé : et c'est là, dans cette situation piégée, qu'il faudrait fuir à tout prix dans le rêve, dans la profondeur illusoire du poste, ou dans celle de l'écran, c'est là que réside la chance de changer quelque chose, à commencer par la façon réglée et répétitive dont on nous administre le rêve. A commencer par la fiction de cette profondeur.

Non que le travail de Godard soit celui d'une mise à plat, d'un aplatissement (aplatissement, par exemple scénographique, qui revient à une certaine avant-garde : voir Syberberg). A tordre et boucler la double bande filmique en bande de Moebius monoface (ce qu'on dit et ce qu'on montre, ici et ailleurs jamais ne se rencontrent, sauf à court-circuiter *théâtralement* le cinéma), c'est plutôt à ouvrir le cinéma au sans-fond et au sans-fin que procède Godard; au sans-fin du discours contestataire, de la voix féminine inlocalisée (la seule qui échappe à la localisation, de localiser les autres), au sans-fond de l'écran noir, du non-plan qui fait surgir tous les plans et les absorbe sans cesse.

Etrange proximité, étrange différence à cet égard de Straub et de Godard. De Straub qui, deux ou trois ans avant *Moïse et Aaron*, se rend en Egypte pour seulement tourner deux plans de moins de deux minutes chacun, à insérer dans le film ultérieur et pré-pensé de longue date. A Godard qui va au Liban tourner des milliers de mètres de pellicule pour un film palestinien nommé *Victoire* qu'il laisse en souffrance et dont il analyse, cinq ans plus tard, sous le titre *Ici et ailleurs*, les ruines. Etrange proximité dans l'inquiétude historique, qui noue au judaïsme et à la « question palestinienne » une interrogation brûlante, brûlant la pellicule. Etrange différence, étrange ressemblance dans le rapport de l'un et de l'autre à l'image : le feu blanc de *Moïse et Aaron* qui la souffle d'une ouverture au blanc, le feu noir de *Numéro deux*, d'*Ici et ailleurs*, qui l'anéantit pour que surgisse *la même chose :* la voix qui la cause et qu'elle masque. Pour démasquer cette voix despotique cachée au buisson ardent de l'image, la dessaisir de la maîtrise par laquelle elle opprime : sacrifices sanglants. Moïse *et* Aaron : c'est l'un et l'autre, l'un dans l'autre, l'un ruiné dans la ruine de l'autre que l'opération Straub ou Godard manifeste. Moïse, Aaron, même combat : du regard et de la voix qui l'un l'autre s'occultent, l'un l'autre rivalisent dans la maîtrise. Même combat pour assurer la permanence de la loi.

Et Straub, Godard, même combat : même combat pour ouvrir le trou qui rit de cette vieille loi du père mort, divisant le regard et la voix et tranchant d'un jeu du plan vide (blanc ou noir) et du son déplacé (direct ou *off*) la vieille complicité phallique du regard et de la voix, de l'imprononçable et du caché.

Pascal BONITZER.



L'OLIVIER

Entretien et commentaires :
Ali Akika, Guy Chapouillié, Danièle Dubroux
Serge Le Peron, Jean Narboni,
Dominique Villain.

L'ensemble des textes qui suivent se décompose comme suit. Sur les pages de gauche : un entretien réalisé entre trois rédacteurs des *Cahiers* et cinq membres du collectif « Cinéma-Vincennes » (le sixième, Guy Chapouillié, étant absent). Sur les pages de droite, des textes, commentaires, écrits postérieurement par les mêmes, pour expliciter, compléter l'entretien. La sortie parisienne du film est prévue pour début mars 1976. Voir la fiche de présentation du film dans ce numéro, page 36.

S. Daney : **Ne faut-il pas commencer par vous poser — à chacun d'entre vous — quel intérêt vous a poussé à partager ce projet commun — un film sur la Palestine, servant la cause palestinienne — ce projet qui, en deux ans, a fait de vous un** collectif ?

A. Akika : Pour moi, j'étais allé en Jordanie en 1969 et j'en avais ramené des diapositives. Je les ai montrées, entre autres à Vincennes, de manière à apporter quelques images de la Palestine parce que c'était le début de la révolution après la guerre de 1967, et devant l'ignorance assez générale des gens j'avais pris conscience de l'importance de la propagande. Très vite, je me suis aperçu des limites de ce genre de travail, avec tracts ou diapos, et après le début des attentats terroristes, j'ai été voir Serge Le Péron pour lui demander si, avec ces diapos, on pouvait faire un film, parce qu'un film me semblait plus opératoire... Le projet ne s'est pas réalisé, mais il en est quand même resté quelque chose.

Au début, il s'agissait de faire connaître cette Palestine au moins géographiquement, parce que c'était évident que les gens ne savaient même pas où elle se trouvait. Et faire connaître les Palestiniens, c'était les montrer vivre, dans leur histoire...

S. Toubiana : **Avant de faire ce film, quel bilan aviez-vous tiré des films fabriqués auparavant sur la question palestinienne, que ce soit le film de la gauche prolétarienne** Palestine vaincra, **ou** Jusqu'à la victoire, **et d'autres encore ? Vous aviez une position de rupture vis-à-vis d'eux qui vous permettait de faire** L'Olivier ?

S. Le Péron : C'est assez simple. Ce qu'on reprochait à ces films-là, c'est qu'ils faisaient *comme si* la Palestine n'était pas l'objet d'un débat passionné, qu'ils se plaçaient donc d'un point de vue *interne* au camp arabe et traitaient de la question de la Palestine comme de n'importe quelle autre lutte de libération nationale. Par rapport à ça, on a voulu d'emblée réaliser un film qui penserait justement les représentations, les blocages, les investissements très contradictoires qui, sur cette question, préexistaient à notre projet.

D. Dubroux : Il fallait tenir compte de ce postulat de non-existence dans lequel les Palestiniens avaient été placés. Pratiquement, partir de la célèbre négation de Golda Meir : *« Ils n'ont jamais existé. »* Négation qui représente en Israël un impératif stratégique et qui est parvenue ici comme brouillage, occultation de la réalité vivante de tout un peuple : enfants, vieux, femmes, unis dans un même combat et dont on n'a retenu en Occident



La famille Hammad au camp de Borj el Brajné.



Un atelier de couture de l'O.L.P. au Liban.



L'IMAGERIE ARABE EN OCCIDENT

« L'imagerie » sociale en Europe est truffée de clichés sur les Arabes, sur le monde arabe. Ce sont les déserts et leurs chameaux pour les exotiques paternalistes ; ce sont la paresse, la lâcheté, l'incapacité pour les racistes patentés.
Comment faire entendre la parole arabe dans ce désert fertile en images truquées, déformées ? L'entreprise est de taille.

Les Arabes ont bien sûr construit des châteaux (des vrais) en Espagne, leurs ancêtres ont fait les Pyramides. Mais tout cela est dans les musées des autres ou sur les places publiques des autres (l'Obélisque à Paris). Cela ne leur appartient plus puisqu'ils n'ont pas été capables de les conserver, depuis qu'ils ont hiberné dans l'obscurantisme.
L'homme de la rue a intériorisé ces « faits » rapportés par les valeureux conquérants et missionnaires de la belle époque.

Pourquoi l'hibernation, l'obscurantisme ? On ne sait pas, on veut pas savoir ; on constate que les Arabes sont différents. Au nom de cette différence, on ne sait pas les écouter. Et quand on fait l'effort de les écouter, on en déduit qu'ils ne disent rien de transcendant et... de toute façon, on ne peut les croire car ils trichent toujours.

Alors, moi, Arabe, dans ce décor, dans cette ambiance, que dire de notre Histoire qui a été « écrite » par d'autres. La réaction première, peut-être le mépris. Non, je ne ferai rien pour donner un autre son de cloche ; qu'ils (les Européens) restent dans ce marécage de médiocrité. Après le moment de dépit, je m'aperçois qu'« ils » n'est pas totalisant..., qu'il n'englobe pas, heureusement, tout l'Occident. A l'intérieur de cette forteresse, il y a des gens, beaucoup de gens qui veulent nous écouter, qui veulent joindre leur voix à la nôtre car nos deux Histoires se rencontrent. Car ces gens-là souffrent tout autant que nous d'un Pouvoir qu'il faut détruire pour pouvoir existser. *Car il s'agit de l'existence d'un pays, d'un peuple qui est palestinien et arabe. Car parler de la Palestine (capitale Jérusalem) nous fait « voyager » à Londres (déclaration Balfour), à New York (dépossession des Indiens, « ancêtres » des Palestiniens), à Berlin (banlieue Auschwitz). Car ces noms de capitales pourraient être : Colonialisme, Exploitation, Nazisme ; toutes ces belles choses qui ont fait la richesse et la grandeur de « notre cher » Occident chrétien.*
Au nom de quoi, les Arabes ou un Arabe, veulent-ils remuer ces vilaines choses ? Et puis, les accidents de l'Histoire, ça existe.
Eh bien ! non ! Il se trouve que les Arabes ne veulent pas faire les frais de ce genre d'accidents ; que les solutions de la mauvaise conscience tranquille ne les satisfont pas. Alors il faut le dire, surtout *avec des Français qui veulent le dire avec toi.*
Il faut donc parler ! Comment ? Là est toute la question.
Cette situation est malaisée. La victime doit rassurer le bourreau, la « nuit » doit éclairer le « jour » de l'universel Occident.
Car aussi paradoxal que cela puisse paraître, on nous demande, à nous, oppressés, de donner des gages à nos oppresseurs. Des gages non seulement de notre sincérité mais de notre capacité à construire une Palestine démocratique..., car c'est de l'utopie, n'est-ce pas ?

Pourquoi toutes ces résistances à écouter et entendre notre voix ? A croire en notre sincérité, en nos possibilités. Nous le savons un petit peu... Cela a pour nom « Poitiers », la « prise de Constantinople »..., bref, l'arrêt de la « Barbarie » devant la « Civilisation ».
Alors il faut informer patiemment, s'allier avec le Temps... historique pour reconquérir un espace qu'ils occupent ici et là, hier au Viet-nam, aujourd'hui en Palestine.

Voici donc pourquoi L'Olivier, *un film, des images de et sur la Palestine, des visages de Palestiniens sans cagoules, des voix (de vieux Palestiniens dépositaires de la mémoire, gardienne des trésors de l'identité nationale et de la légitimité historique), des voix encore de jeunes Palestiniens qui « rêvent » d'un « Demain » et qui en ce moment donnent leur vie à une mort qui restitue leur dignité et alimente les racines de cet « Olivier », arbre bien de chez nous.*
Permanence du Temps, Espace inaliénable, c'est tout cela la PALESTINE, pour moi. J'ai voulu le dire avec des camarades français ; que l'on me permette de « rêver »... avec les Palestiniens et pour la PALESTINE.

A.A.

qu'un stéréotype : les Palestiniens, une bande de desperados masqués qui s'entraînent militairement, sautent dans des cercles de feu et détournent des avions.

Ainsi montrer la vie d'un peuple, dont l'histoire est là dans la mémoire de chacun : les vieux qui l'ont vécue et la racontent, les jeunes à qui les vieux l'ont racontée et qui sont bercés depuis leur plus jeune âge par cette même histoire, ce passé si proche en terre de Palestine et qui prend parfois la forme d'un rêve (le rêve est la manifestation d'un désir !), le désir de retrouver sa terre.

C'est ainsi que cette réalité s'est imposée à nous, s'est constituée en témoignage filmique, au-delà sans doute du projet initial, au-delà d'un schéma préétabli, cadre réprimant la force irruptive du rêve.

S. Daney : **A ce moment-là, il y avait le film de C. Lanzmann qui venait de sortir :** Pourquoi Israël ? **Vous n'avez donc pas eu l'idée de faire** Pourquoi la Palestine ? **avec le même type de moyens et le même type de distribution...**

D. Villain : Oui, parce que le film de Lanzmann, on voyait qu'il fonctionnait bien, donc on avait envie de faire un film qui serait autre chose, bien sûr, mais tout aussi efficace pour un large public, qui ne soit pas comme la plupart des films militants, triomphaliste et unilatéral. Dans le film de Lanzman, il y avait plusieurs approches du problème, des approches personnelles, et ça, ça me plaisait bien. Mais nous voyions bien qu'il excluait complètement les Palestiniens, et nous n'avions aucune envie de refaire le Lanzmann en sens inverse, c'est-à-dire d'exclure les Israéliens.

S. Le Péron : Exactement. Et pour moi, le choc, la prise de conscience de ce qu'était le problème palestinien, c'était ça : il y a un certain nombre de gens, de positions, qui existent et dont on ne dit rien, dont on n'entend rien, soit qu'on ne veuille rien entendre, soit qu'ils soient cachés, complètement étouffés, par d'autres bruits, d'autres discours. Et tout ça, ça fait corps, et l'ensemble de ces discours, l'ensemble de ce discours, c'est un camp.

C'était aussi une idée centrale du film (qui n'a jamais changé en cours de route) que de montrer que tous ces gens-là que l'on filmait, ils se situaient dans un certain camp, qui est en gros le camp des grandes lignes de démarcation des trente dernières années de l'histoire du monde, l'anticolonialisme, l'antifascisme, la guerre d'Espagne, le Viet-nam..., toutes ces lignes de force qui ont opéré la coupure du monde en deux camps.

Cet espace devant lequel il pose, c'était son village (Lajoon), détruit par les Israéliens, après 1948. Les ruines sont cachées par le décor, sous la forêt.
Le rapport entre ce paysan et ce lieu n'est plus visible. D'ailleurs il n'existe que dans sa mémoire. Son visage dément l'assertion des décors, s'inscrit en faux contre son apparence, empêche le mensonge par omission. Ce gros plan sur ce plan général renvoie à un hors-champ où se recadreraient l'espace et le temps (l'espace par le temps).

Le village de Lajoon.



OU SUIS-JE ?

Pendant la projection de Pourquoi Israël ? *j'ai été tout le temps hanté par l'insistance d'une question absente du film, celle que tout cinéaste devrait se poser et inscrire dès qu'il installe sa caméra devant quelque chose ou quelqu'un, et plus encore quand les problèmes de topographie politique tiennent, comme c'était ici le cas,* la place *que l'on sait. Cette question c'est tout simplement :* où suis-je ? *(C'est celle qu'une certaine littérature met dans la bouche des personnages qui se réveillent, le plus souvent d'un mauvais coup.) Quelle est cette place d'où j'obtiens ce cadrage et à quel prix, quel pouvoir antérieur au mien l'a permis, quels effets de pouvoir nouveaux cette place que j'occupe autorise, et sur qui ? Question qui commande explicitement le déroulement d'*Ici et ailleurs *de Godard, et qu'en toute bonne conscience Lanzmann n'entrevoit même pas. Un exemple, le plus frappant peut-être : ce plan si vaste, si aéré, si vibrant d'histoire, du Mur des Lamentations. Quel tour de force technique l'a rendu possible ? Le génie de Lanzmann, l'habileté de son opérateur. Non, ou pas seulement. D'abord celui de l'Administration israélienne qui, depuis 1967, a nettoyé les vieux quartiers arabes environnants, et sans lequel jamais le cinéaste n'aurait pu se payer pareille profondeur de champ.*

Dans L'Olivier, *au contraire, nous avons essayé que cette question se dise, s'écrive : « Vous qui me filmez, moi qui vous parle, nous sommes, à cet instant, ici. » Essayé qu'une arche soit jetée par-dessus l'abîme invisible, rarement dit, qui, en tout film, sépare le filmant du filmé. Problème encore une fois de hors-champ. Non plus celui, latéral ou profond, où se réservent les marges du film, mais cette quatrième face où l'œil du cinéaste se tapit.*

Un Palestinien : « Nous sommes ici au village de Lajoon, dans la région d'Oum El-Fahem ; en face se trouve le kibboutz Majeddo, le sol que nous foulons est celui d'une forêt, dessous vous pouvez encore voir les restes d'un village arabe enfoui » (qui ne percevrait l'urgence et l'enjeu, pour celui qui parle, de ce « luxe » d'informations). A Jérusalem, un Israélien antisioniste : « Je n'ai pas eu bien sûr l'occasion de voir votre film achevé, mais j'imagine facilement ce qu'il comporte : ceci et cela. Mais ce qu'il faudrait dire aussi c'est... » (Quelque chose de fiévreux, d'angoissé dans la voix.

J.N.

NOUS ETIONS SORTIS DU WESTERN...

Nous étions sortis du western comme on sort de l'enfance en répondant à des questions qu'on ne nous avait pas posées : le peuple indien existait ; la conquête de l'Ouest, c'était le nazisme appliqué à l'Amérique et au 19e siècle, Custer était un fasciste et comme nous arrosions sa tombe d'insultes, on découvrait qu'il avait un petit-fils nommé Westmoreland et que, sans être apôtre aveugle de la génétique appliquée, il ne semblait pas complètement démagogique d'expliquer le rejeton par l'aïeul. Nous, en marxistes, nous disions éclairer les situations présentes par les déterminations historiques logiques. Restait à comprendre que Westmoreland et Dayan étaient cousins.

Nous allions l'apprendre peu de temps (un temps) après notre sortie de la Metro-Goldwin-Mayer, déterminés que nous étions à appliquer le mot d'ordre : « Sortir de ces précis d'histoire du monde construits précisément pour les besoins du *statu quo* en forme de films d'aventure ! »
Récits charpentés, soudés, bloqués, narrés, sans faille apparente. Blocs.

Nous débouchions sur un film à épisodes, explosé. Des sons d'un côté, des images de l'autre ; des images présentes ; des images absentes ; des signifiants séparés de leurs signifiés ; des formes à la recherche d'un contenu et réciproquement ; du visible et du lisible ; des cris d'indignation et des slogans de manifs ; des regards inquiets et des regards confiants ; des titres de journaux ; des discussions de petits groupes, de grands groupes. Un foulard de fedayin ; une enfant palestinienne, une kalachnikof dans les bras.

Tous ces lambeaux de récits gisant ou éclatant çà et là sur le trottoir des villes, sur les pistes d'envol, sur le marbre des ambassades, sur le parquet des colloques et des séminaires, sur la moquette des aéroplanes, etc. Ces débris explosifs à l'infini, produisant à la tombée de la nuit, à la une du journal lumineux de la gare Saint-Lazare, cette suite de lettres : P.A.L.E.S.T.I.N.I.E.N.S. rassemblées pour un instant en un mot et qui, disparues, ne laissaient dans nos mémoires que le souvenir d'ampoules qui s'allument et s'éteignent.

De ce flot d'actes nous retenions les cris. Ils nous alertaient : « Comme on cherche à nous cacher l'existence de la lutte des classes, on vous cache une guerre, l'histoire d'un peuple, l'histoire d'un crime. » *Ces cris venaient de l'ombre, du décor, de l'arrière-plan, voire du hors-champ. Arrêt sur l'image !* Flash back !

Aussi avait-on au départ cette idée, que finalement les choses étaient claires, qu'il y avait deux camps, deux courants idéologiques, deux positions sur toutes les situations depuis trente-quarante ans, que pour les Palestiniens, c'était finalement aussi clair que pour le Chili, mais qu'il y avait tout simplement un brouillard à dissiper. Tout le processus de réalisation du film et en même temps celui de la constitution du groupe, en tant que groupe autour d'un film, ça a été l'histoire de la découverte du « justement, ça n'est pas simple ». Au départ, c'était évident qu'il fallait soutenir la lutte des Palestiniens, et que ça allait être facile de faire un film qui allait démontrer cette évidence. C'est pour ça qu'on posait le film en termes de réfutation du discours sioniste. Et puis, petit à petit, on s'apercevait que dans le réel, c'était un peu plus compliqué que ce qu'on pensait, et dans la réalisation du film aussi. D'autant plus qu'on voulait faire un film qui ouvre le débat, qui passe au-delà du noyau de convaincus. Il fallait donc inscrire, pour ne pas mentir, la difficulté spécifique du problème palestinien dans le processus de sa réalisation et le processus de sa réalisation, ça a été pour nous le processus d'approfondissement, donc d'affermissement, de nos positions politiques : sur la question de la Palestine, entre autres.

S. Toubiana : **Sans aller aussi vite, et pour revenir au point de départ, il y a une question toute simple : pourquoi avez-vous éprouvé le besoin de vous mettre à six sur ce projet de film ? Quels avantages il y avait, et aussi quels inconvénients ?**

D. Villain : Ça s'est fait tout simplement : de bouche à oreille, on s'est dit qu'on avait envie de faire un film, qui pour ces raisons-là, qui pour d'autres. Et au début même, on était plus nombreux, on aurait pu être dix. C'était, autour de Vincennes, des gens qui s'intéressaient à ce problème-là et qui avaient envie de faire un film ensemble, même si, au départ, on ne se connaissait pas tous : on n'était pas du tout un groupe uni de « copains », ça n'avait rien à voir avec ce qu'on est maintenant.

D. Dubroux : Et quand on est un groupe, on est plus engagé les uns vis-à-vis des autres. Parce que seule, à certains moments, il me semble que j'aurais pu abandonner. Un groupe, c'est en même temps une force : par rapport aux autres il y a une exigence qui se crée. Je crois que le projet a tenu parce que nous étions un groupe. Par exemple, on a eu des tas de problèmes, techniques ou autres, on ne pouvait pas filmer, ça n'allait pas, etc., le fait qu'on soit un groupe, même si pas toujours décontracté, ça maintenait la cohésion du projet et ça permettait de continuer.

D. Villain : Et même, je me souviens, au début, on travaillait à deux à un bouquin sur Golda Meir

LA TERRE DE PALESTINE



La terre racontée : une vieille près du camp de Beddaoui (Liban).



La terre à reconquérir : des fedayin dans le Arkoub (sud-Liban). La Palestine est toute proche.

La terre occupée : sur un sentier en Israël.



*Nous remontions l'histoire et les silhouettes prenaient tout à coup une autre dimension, elles se mettaient à occuper le devant de la scène sonore et le héros d'*Exodus *restait sans voix. Les cow-boys médusés devenaient les pâles figurants muets d'un récit qu'on n'entendait plus, tant le vacarme à l'extérieur était violent.*

Nous tirions nos lampes de poche Wonder, nous dirigions au hasard dans la pénombre les faisceaux lumineux, vers la sortie de secours d'abord, d'où semblaient venir les bruits (la sortie de secours, on connaissait, on rentrait souvent par là, en fraude), puis en panoramique vers l'au-delà de l'écran ; mais nos yeux étaient empêchés de voir : Paul Newman et la honte de nos pères provoquaient dans nos têtes des disjonctions entre le sensible et le rationnel, ou plutôt entre les impressions de la rétine et les certitudes du cerveau.

Nous étions refoulés vers la sortie de secours sur le côté gauche. Renvoyés à la périphérie comme l'Arabe et l'ouvrier des grandes villes sont refoulés de leur Pavé, le temps de le défigurer en le noyant sous le béton, le défigurer pour faire croire qu'il n'est plus à eux. La méthode du béton armé : radicale sur le pavé comme sur la Terre.

Comment faire rendre l'âme au béton, lui qui n'a pas d'âme ? Une seule solution : dynamite.

Elle a éclaté en salves éparpillées, incontrôlables, à Rome, à Zurich, à Athènes, à Munich, à Haïffa et elle nous appris la périphérie plurielle : les Palestiniens.

Eux pour qui on avait prétendu rejouer le temps contre l'espace, Peaux-Rouges de l'époque de la ruée vers le Middle East, déterminés à arrêter le temps pour retrouver l'espace : à interdire le temps-oubli pour défendre l'espace-Palestine ; déterminés à refuser le parcage et sortant de leurs réserves à tout bout de champ, sur le champ social, le leur, le vôtre, le nôtre, et à bout portant ; déterminés à ignorer le récit-mensonge fondé sur leur absence spatio-et-temporelle de la scène truquée de l'histoire de la Palestine : livrant contre lui, au hasard d'un réquisitoire, un morceau de leur mémoire, la grève de 1936, les émeutes de 1920, le massacre de Deir-Yacine, la bataille de Karamé. Leur mémoire éclatée, celle qui gît dans leur Culture, leur Histoire, leur Terre, leurs Têtes. Cette Culture disséminée et écrasée. Cette Histoire écartelée entre les accords Sykes-Picot et les déclarations de l'O.N.U. ; chargée cyniquement de l'holocauste nazi. Cette Terre divisée par les bons soins d'une organisation internationale présentant toutes garanties morales : divisée verticalement pour faire semblant et horizontalement pour de vrai ; Terre séparée de la Vie : le bloc à quelques mètres au-dessus d'elle, flottant sur des gaz idéologiques-toxiques ; napalm et brouillard. Ces Têtes remplies de souvenirs, bons et mauvais ; vidées de leur quotidien ; Têtes dont il reste des yeux hagards, des bouches ébahies, et des cris d'enfants : ces bouches qui regardent vers le ciel et ces yeux qui ne crient vengeance qu'accidentellement, quand la douleur est trop forte ; ces yeux tendus vers d'autres yeux, comme des mains innombrables, comme pour former une chaîne libératrice, celle qui rassemble et resserre les colis épars sur les plates-formes des trains de marchandises.

Ce grand corps liquéfié, la Palestine, dont l'impérialisme a marginalisé les cellules. L'impérialisme est le stade suprême de la marginalisation !

S.L.P.

AVANT ET APRES : LE MONTAGE

Tout cela, qui se dit sur le film que nous avons fait en deux ans, me pose le problème du temps — qui a passé, qui nous empêche de parler au présent. Nous parlons du projet, du tournage, du montage avec nos yeux d'aujourd'hui, nos rapports d'aujourd'hui, notre statu quo *actuel. D'abord on est trop « dedans », ensuite on n'y est plus vraiment ; on rationalise. Cela aurait été intéressant d'écrire — chacun — à chaque étape et de voir les différentes strates. C'est dommage qu'on n'ait pas fait le journal du montage dont on avait l'idée. Personnellement, je pense qu'en effet, dans ce film, c'est au montage que nous avons exprimé ce qu'on devinait seulement avant, que nous avons vraiment construit le film que maintenant on peut théoriser : l'éclatement, la dispersion dans le temps et dans l'espace, la multiplicité, le refus du commentaire - « voix de la science », l'identité, arabe ou juive, la temporalité, la narration, l'histoire et l'utopie, etc.*

Le montage entendu au sens large, à partir de matériaux de tournage mais aussi de toutes nos discussions (là encore, le fait d'être plusieurs...) et de ce qui se passait à ce moment-là dans le monde : par exemple le discours d'Arafat à l'O.N.U. (en particulier l'idée : « je ne peux m'empêcher de rêver ») *ou dans le cinéma :* Milestones (*un détail technique : la pratique musicale des chevauchements sonores*). *Le montage invente à partir de ce qui a été enregistré : une séquence entière se construit à partir de quelques éléments. Un exemple : le rapport rêvé par les Palestiniens à leur terre, traduire en images une proximité imaginaire, la faire exister. L'embrayeur de la séquence : un Palestinien filmé dans un camp au Liban qui dit : « Nous ne sommes pas un peuple comme les autres, nous avons toujours les yeux fixés sur notre terre. » C'est évident que cette utopie, ce rêve, entrent en résonance avec nous, avec nos désirs, quelquefois abstraits, intellectuels, projetés, images mythiques parfois plaquées, mais aussi moteur d'histoire.*

D.V.

(qui n'est jamais paru), et après en travaillant sur le film à six, quand on réfléchissait sur ce qu'on allait faire comme film, j'avais l'impression qu'on avançait beaucoup plus par rapport à ce qu'on se disait entre nous, avec Jean, et ce n'était pas seulement une multiplicité de points de vue. Et ça a été vraiment quelque chose de positif, je trouve.

J. Narboni : Je crois que ce serait une erreur, à propos du *départ* du film, que de chercher à tout prix une origine simple, avec quelqu'un qui en aurait eu l'idée le premier et puis, comme on dit, se serait « unifié » avec d'autres sur ce projet. Dans mon souvenir, les choses ont été beaucoup plus enchevêtrées, à la fois plus sigulières et plus anonymes. Chez moi, par exemple, il y avait à ce moment-là quelque chose qui *travaillait* sur cette question, ou plutôt qui en était travaillé. Depuis longtemps, mais avec de plus en plus d'insistance. Et il s'est trouvé que des gens que je voyais beaucoup, avec qui je discutais beaucoup, avec qui j'étais engagé dans telle ou telle pratique, à Vincennes par exemple, y revenaient souvent eux aussi. Le projet est né en plusieurs points, presque simultanément. Il y avait comme cela des éléments diffus, et tout à coup, le projet *a pris*. Je crois qu'il serait intéressant de creuser le pourquoi et le comment de cette cristallisation à ce moment précis. Pas seulement à propos de *L'Olivier*, d'ailleurs, mais chaque fois que la question se pose de « s'unifier », de « faire un », d'« être ensemble », de constituer un ensemble.

S. Daney : **Donc, tu dis que ce film-là, ce projet-là, aurait été impensable il y a deux, trois ou quatre ans ?**

J. Narboni : En tout cas pas sous cette forme. C'était le moment où on se rendait compte qu'un certain type de cinéma politique qui s'était fait depuis 1968 n'était plus possible, où on commençait à voir mieux, ici et là, ce qui n'allait pas en lui, ce qui, aujourd'hui encore, continue trop souvent : l'insouciance dédaigneuse des questions formelles, considérées comme « bourgeoises », la rigidité et la platitude, l'ennui même pas mortel — somnifère — qui s'en dégageait, le ton catéchistique, l'optimisme artificiel ou le bourdonnement dénonciateur des voix *off*... Toute une série de questions commençaient à être reposées, ou plutôt, sous forme de questions, revenaient certaines « évidences ». Par exemple celle-ci : qu'un film devait obliger à prendre parti, diviser et pas unifier à tout prix son public, accentuer les contradictions, appuyer des clivages. Soit. Mais ce qui apparaissait moins, c'était que la division elle-même se divise en deux, qu'il y a façon et façon de diviser. Qu'est-ce qui rendait certains films militants si peu opérants, si peu utilisables par ceux-là mêmes qui se

ICI

Notre histoire ! Un épisode de la pourriture impérialiste : le nazisme.



René Raindorf, ancien déporté d'Auschwitz.

Les travailleurs immigrés et la Palestine.



Des Arabes et des Français à la commémoration de la mort de Mahmoud Hamchari.

La lutte des classes.



Des paysans occupent la terre d'un cumulard, près de Nantes.

SIX STATUTS

On s'était donc, au début, trouvé des critères de complémentarité (étant donné l'accord politique de départ), d'emblée il semblait que ça collait : quatre hommes dont un Arabe, deux femmes, ou deux couples et deux célibataires, ou : un Occitan, un Pied-Noir, d'origine juive, un Arabe, un Breton, deux femmes, ou : des plus pratiques, des plus dynamiques, des plus théoriques, les têtes et les têtus...

Ces statuts qu'on se renvoyait les uns aux autres, ou qu'on fantasmait les uns les autres (ou qu'on paranoïsait parfois), ils se sont retrouvés dans les différentes phases du travail : ainsi certains faisaient avancer la conception, d'autres se réalisaient dans les tournages, d'autres ont vraiment investi sur le montage.

Et cela, en un sens, est normal : ce qu'on pourrait peut-être interroger, c'est le désinvestissement de certains en fin de parcours ou alors comment d'autres s'érigeaient à certain moment en loi du groupe, en garde-fou face à d'imaginaires ou éventuelles déviations « petites-bourgeoises » (occidentalo-centrisme), à moins que cette loi, qu'il fallait parfois contrecarrer, ne nous ait fourni l'occasion d'approfondir et de questionner (pour y répondre) notre statut d'extério/intériorité, et aussi notre responsabilité dans cette histoire.

D.D.

POURQUOI SIX ?

La question nous est souvent posée, pas seulement du pourquoi, mais du : comment faire un film à six ?

Voici quelques éléments subjectifs *de réponse :*
D'abord, l'envie d'une expérience collective de travail.
L'idée aussi de rompre avec deux façons de faire des films : l'auteur, le metteur en scène, avec la division sociale technique du travail, la hiérarchie que ça impose et le film militant d'un groupe où certains sont là pour donner la ligne politique et où on perd les gens en route pour des raisons évidentes, de temps par exemple : faire un film de A à Z c'est long, à plusieurs c'est encore plus long...

Il y avait donc au départ une sorte d'éthique qu'on avait le désir de maintenir : on est six et on tiendra. Bien sûr, l'aspect volontariste de l'entreprise s'est transformé, au fil des mois et des étapes de travail, le plaisir de se retrouver autour de la table de montage (l'ajustement des plans, la manipulation, les tâtonnements, les essais...) ne fut pas le même pour tout le monde, par exemple.

La période de conception du film fut assez euphorique, l'élaboration du projet réunissait des gens qui ont l'habitude de brasser des idées (dans le bon sens du terme), et le fait d'être nombreux était effectivement productif (multitude de connaissances, multiplication des points de vue) dans la mesure où politiquement un large accord régnait.

Puis commence le tournage et ses difficultés :
la démocratie totale (tout le monde fait tout),
l'amateurisme technique,
le fait qu'on se connaissait en fin de compte mal et qu'on n'avait jamais filmé ensemble,
la résistance aussi du matériau sur le terrain, entraînèrent de nombreux conflits dont le nœud était : quelle est* ma *place ? sous une autre forme : qui a le pouvoir ?

En choisissant d'être six, nous renoncions, chacun, à l'enjeu narcissique de l'auteur, mais pour autant, la peur de n'être pas reconnu n'était pas conjurée et elle nous a travaillés.
Un petit exemple : quand l'« extérieur » s'adressait à l'un de nous : « Où en est* ton *film ? »...
La conception dominante qu'il faut bien dans un groupe une « tête pensante » ou qu'alors c'est la négation de chaque individualité dans un **compromis.**

Les lignes de partage, au moment du montage, en particulier, des **choix**, ***ne passèrent pas du tout toujours entre les mêmes, entre deux blocs constitués ; d'autre part, le résultat des discussions n'était pas un aplatissement des différences, un nivellement au plus petit commun dénominateur.*** *Convaincus ou non, minoritaires ou pas, nous acceptions tel point de vue ou nous renoncions au nôtre.*

On peut dire encore que le fait d'être engagés vis-à-vis des autres (du groupe et autour du groupe) nous a aidés à faire le film jusqu'au bout et aussi à le défendre, une fois terminé : en quelque sorte, on se sent moins inquiet du produit de tant de discussions et de réajustements, encore que ce sentiment (nombre/vérité) soit sujet à caution...

D.V.

disaient globalement d'accord avec leurs « thèses », sinon l'impasse faite sur la question du *mode* de division, de la façon de diviser ? C'est-à-dire, tout simplement, sur les *formes* de la lutte idéologique dans le champ artistique.

S. Le Péron : C'est vrai que ce film n'était pas tellement concevable avant. Il faut resituer tout ça historiquement. Pour les Palestiniens, ce n'était pas une période très faste, et pour le Mouvement révolutionnaire français non plus. Les Palestiniens venaient de se faire massacrer, en septembre 1970, un an et demi avant, et il y avait de nouveau une espèce de silence qui retombait sur eux. Et ici, il commençait à y avoir en même temps, dans le Mouvement révolutionnaire, quelque chose qui n'est pas comparable bien sûr (mais ça se rejoignait quand même quelque part), quelque chose qui ressemblait à du désenchantement, la sensation que les choses n'étaient pas si simples. Il y avait l'utopie et la réalité. Et c'est peut-être pour ça qu'on voulait voir *comment* le projet révolutionnaire, même encore utopique, se perpétuait ailleurs, comment il se matérialisait, et comment il pouvait être crédible. Parce que c'était aussi un de nos buts : *montrer que la révolution palestinienne était crédible.*

J. Narboni : Quel type *d'urgence* a joué dans l'élaboration du film ? Plusieurs éléments sont intervenus en même temps, dans le désordre, que je livre comme tels. Principalement, une sensation physique d'étouffement devant le complot du silence, sous l'amoncellement d'images et de sons prosionistes, avec en face rien ou peu de chose. Le sentiment aussi que quelque chose de fondamental se jouait *là-bas*, excédant infiniment les limites apparentes du conflit, une onde de choc susceptible de retentir partout dans le monde. Quelque chose de fondamental, parce qu'une dimension historique massive, multiple, s'y réfractait : le colonialisme, l'histoire conflictuelle de l'Occident et de l'Orient, la nation arabe disloquée, la question juive et l'antisémitisme, la tentative de génocide hitlérien... Et demain... Avec des composantes qu'une conception étroite de la politique tient pour négligeables, qu'elle néglige donc ou croit dissiper à coup de bonnes raisons : la charge affective, l'investissement symbolique et mythique, la passion et l'irrationnel s'entrelaçant à la politique et la distordant. Tout ce qu'on croit conjurer par du savoir et de bonnes thèses, qui résiste et fait retour, faute d'avoir été affronté dans son poids et analysé. Très vite, après avoir rédigé un premier synopsis de type « réfutant », on s'est rendu compte que ce mode d'argumentation, que l'argumentation comme mode, n'allait pas, que les choses étaient plus enchevêtrées, complexes, qu'elles exigeaient un autre traitement.







Hors-champ (« hors de propos », « hors du possible », « hors du commun »), des miliciennes palestiniennes dans un camp près de Beyrouth et des Israéliens antisionistes à Jérusalem. C'est à coups de hors-champ comme celui-là que l'Histoire (l'utopie ?) se réalise. Et puis, il y a la photo du milieu : le pied d'un Arabe enchaîné à celui d'un Juif ; un Juif et un Arabe qui se rendent à leur procès pour appartenance au réseau judéo-arabe « Front Rouge ».

POURQUOI « L'OLIVIER » ?

Au départ, on l'a dit, ça s'est fait comme ça, certains y avaient pensé plus que d'autres à bousculer, sinon faire éclater, ce complot du silence que payaient les Palestiniens en dette de la bonne conscience retrouvée de l'Occident vis-à-vis de ses anciens boucs émissaires : les Juifs. Toujours s'en sortir à bon compte pour nous ici, témoins ou enfants de témoins du massacre des Juifs, spectateurs de la négation de tout un peuple. Une grande croix sur une carte, un nom barré : Palestine. Comme si les nouveaux sujets barrés d'aujourd'hui n'allaient pas réagir, admettre le prix, payer la créance et s'adapter peu à peu, aménager leur nouvel espace, leurs nouvelles conditions d'existence. Instinct de conservation qui achemine lentement, doucement, vers la mort.

Se conserver, aménager, s'habituer ? Les sionistes y comptaient, c'est un instinct formidable. Or c'est l'irruption de l'autre qui a déferlé avec la violence de son désir : risquer en permanence sa mort pour gagner une vie, celle de son amour, projet libidinal : l'amour de sa terre, la rechercher partout, s'y accoupler encore et toujours, mourir souvent dans un dernier spasme sur elle : « Il me suffit de mourir dans mon pays, d'y être enterrée, de m'y dissoudre et m'anéantir, de ressusciter herbe sur sa terre, de ressusciter fleur... » *(Fadwa Touqan.)*

Cet instinct de vie, défi de la mort, quand l'amour et la mort fusionnent en cette extatique violence, c'est là que ceux qui ont triché avec l'Histoire, et les autres, ceux qui suivent avec leur bonne conscience, en appellent à la terreur, à la décence, quand même ! Et comme un représentant de commerce ils déploient tout l'attirail, ils en déploient trop pour être honnêtes : l'holocauste nazi, les pogroms.

Pourquoi mettre tout ça dans la balance, quelle est cette fausse réponse à une tout autre question : j'aime ma terre et je veux y revenir ?...
Cette violence et cette atteinte à la décence, elle était en nous, enfouie sous des sédiments que Mai 68 a remué, soulevé, tempête, mais bientôt la vague s'est brisée sur la plage, cependant l'orage fut propice à entendre cette violence qui venait de là-bas, de ceux qui employaient pour se faire entendre des armes que nous n'osions porter qu'en paroles, qu'en un grand conciliabule de révolution.

D.D.

FILMER DES CHOSES QU'ON AIME

Filmer des choses qu'on aime : la révolution, la révolution palestinienne, la Palestine démocratique — c'est l'histoire de nos investissements personnels, c'est notre histoire à chacun dans sa particularité, et finalement un groupe comme le nôtre, aussi hétérogène, hier comme aujourd'hui, ça crée des conflits pénibles souvent, mais nos différences (de sexe, d'origines sociales, de cultures, d'habitudes, d'humour ou d'humeurs, nos rapports au cinéma, à la politique...) ont marqué ce film pluriel.

Filmer des gens qu'on aime, multiples eux aussi, en essayant de les filmer eux, et non pas la récitation de leurs idées — pour nous ou même pour les spectateurs, — c'était une large part de notre projet. Et les souvenirs du tournage pour moi, ce sont des gens que j'ai connus pour le film et que j'aimerais revoir. Et je crois que même si on n'a pas toujours réussi à éviter l'aspect interview-télé, il y a quelque chose de chaleureux qui traverse le film et que le spectateur ressent souvent.
N'ayons plus peur d'être romantiques !...

On a pu nous reprocher d'ailleurs de ne pas assez montrer l'ennemi en chair et en os, de partir dans toutes les directions sauf dans la « principale » (le sionisme) et de ne pas crier de slogans... Effectivement, le terrorisme idéologique n'a jamais convaincu personne. C'est tout un style de propagande que nous avons refusé. Chacune des personnes du film parle son langage, explique où elle en est et tout le monde n'arrive pas de la même façon au même endroit (à la lutte armée, par exemple).

On nous a demandé pourquoi nous n'avions pas coupé ou corrigé certaines phrases « douteuses » politiquement ou fausses : d'où tiendrions-nous la certitude d'un discours « juste » de part en part ? Nous n'avons pas à décerner de bons ou mauvais points : « Ce qu'un tel vient de dire est pas mal mais... »

D.V.

S. Le Péron : C'est-à-dire que le rapport, il s'était fait tout de suite à travers la question des travailleurs immigrés. Et ce qui est important, c'est que depuis 1970 il y avait des Comités Palestine, c'est-à-dire les premiers regroupements de travailleurs arabes qui se faisaient précisément sur la question palestinienne : les premières manifs de Renault, le jour de la mort de Nasser, les premières actions de masse des ouvriers arabes en France au moment des massacres de septembre 1970, l'attaque de l'ambassade de Jordanie qui était la première action militaire faite par des ouvriers arabes, avec des révolutionnaires français... Et nous, c'est ceux-là qu'on connaissait, ou avec qui on pouvait être en rapport dans des pratiques militantes, par exemple. Donc, pour nous, le cheminement ne consistait pas simplement à se dire : « Il y a des Arabes en France ; il y en a aussi en Palestine, ce sont les mêmes gens ; parler des uns c'est parler des autres », mais de voir que dans le réel, la question de la Palestine regroupait les ouvriers arabes en France et leur redonnait envie de se battre, elle leur redonnait de la dignité. C'est ce qu'on lisait dans toute la presse maoïste à l'époque, et c'était vrai.

D. Dubroux : La révolution palestinienne, c'était un peu l'oxygène du monde arabe.

J. Narboni : Le film était pensé en deux volets au départ. L'un, dont j'ai parlé tout à l'heure et qui a été assez vite, quoique difficilement transformé : très explicatif, historiciste, bourré de dates, d'arguments et de réfutations des thèses dominantes sur la Palestine. Un second, conçu comme envers positif, centré autour de cet énoncé simple : les Palestiniens existent en tant que peuple depuis longtemps. Avec, pour ce second versant, d'emblée, la volonté de refuser deux types d'images des Palestiniens qui commençaient à se dégager (au discours sur leur inexistence était en train de se substituer, insidieusement, la présentation distordue d'une existence qu'il n'était plus possible de nier) : celle, misérabiliste, de Palestiniens traînant les pieds dans la boue de leurs camps, mendiant leur pitance à l'UNWRA, et celle, répulsive, de guerriers fanatiques brandissant leurs armes en hurlant, traversant des cercles de feu, etc.

P. Bonitzer : **Au départ, pour cette réfutation, vous vous êtes donc appuyés sur un discours existant ?**

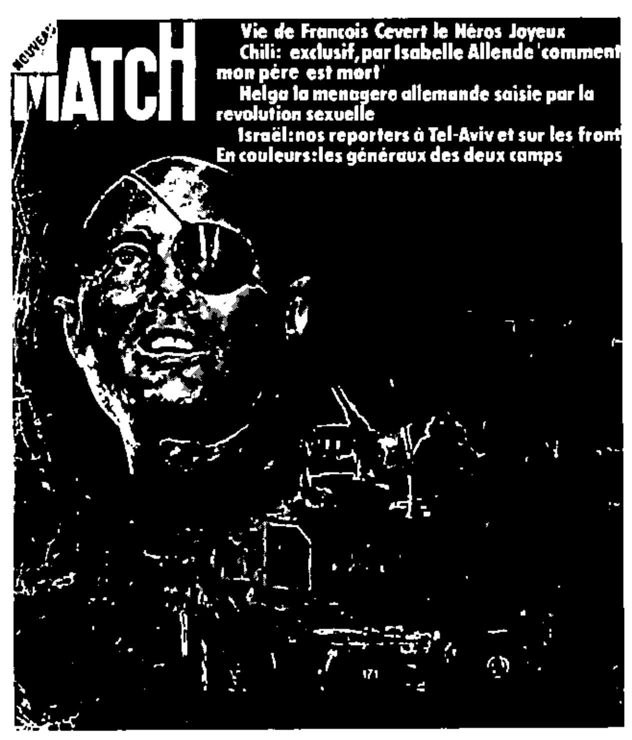
A. Akika : Le terrain était occupé par les « vérités sionistes » et on a voulu d'abord répondre vérité contre vérité. Ce qui a déterminé notre évolution, c'est tout d'abord les progrès des Palestiniens eux-mêmes à se faire entendre. Je m'explique : on a essayé de les liquider en 1970, et ils ne se sont pas laissé liquider ; ils ont surpris les gens. Ils ont continué à parler, d'une certaine manière, comme à Maalot, etc., et ce premier point, la manière peut-être terroriste, de se faire entendre, nous a aidés à abandonner le terrain scientiste, vérité contre vérité. Et la deuxième chose qui, à mon avis, a transformé le type de notre démarche, c'est l'enquête sur le terrain même : quand on a vu les Palestiniens là-bas, il est évident que cette réalité que certains ne connaissaient pas, s'est imposée, et, en filmant et en discutant, on s'apercevait que par rapport à elle on était, soit trop optimiste, soit encore en deçà. Donc la confrontation avec cette réalité de là-bas a complètement transformé le film, le type de questions qu'on pouvait se poser et le type de réponses qu'on pouvait donner au public.

S. Daney : **Tu ne peux pas justement donner des exemples concrets qui vous ont bouleversés au niveau de l'enquête ?**

A. Akika : Par exemple, le problème des femmes, est-ce qu'il est si avancé que ça ou non ? En Jordanie, par exemple, il y avait des images où les femmes étaient très présentes, ce qui correspondait d'ailleurs à la réalité. Mais au Liban, après le massacre, les femmes, on les voyait beaucoup moins physiquement sur le terrain. Evidemment, il y avait une organisation de femmes, mais elles n'avaient pas la même importance que l'homme dans la lutte. Et alors on se posait la question de mythifier ou non le rôle de la femme palestinienne. En effet, il y avait un côté un peu optimiste sur l'exemplarité de la Palestine. Même moi, je marchais là-dedans, un peu avec l'idée : ils ont tout résolu. Et puis sur le terrain on se rend compte qu'il y a moins de femmes, que les femmes étaient plus occupées à faire de l'artisanat (c'est un fait que nous avons remarqué, après les difficultés que nous avons eues pour rencontrer une *fidaya* de Ghaza — que nous n'avons jamais pu rencontrer d'ailleurs), qu'il y a le problème de la milice, etc. C'était quand même des éléments qui étaient en deçà des idées qu'on avait, avant d'y aller. Enfin, moi, je me rappelle de cette question des femmes parce qu'on en a beaucoup parlé après.

S. Le Péron : Oui. Il y avait quand même pas mal de ça quand on disait qu'on allait chercher dans le présent les images anticipatrices de l'avenir : il y a des nouveaux rapports sociaux qui se développent entre les dirigeants et les dirigés, entre les adultes et les enfants, et donc ça laissait entendre qu'il pouvait y avoir aussi de nouveaux rapports entre les hommes et les femmes, les Arabes et les Juifs, etc.

D. Dubroux : Oui, parce qu'on voulait plaquer nous aussi, comme Godard dit dans son film, les *Cinq images* : transformation des rapports sociaux,



Une image de marque d'Israël.

La bourgeoisie, par ses medias, nous fournit une quantité d'images sur la misère et le lien de causalité qu'elle entretient avec cette misère (misère, par ex., des peuples qu'elle opprime) est gommé par cet effet de réalité, cet effet de : on ne vous cache rien, voyez on vous montre un bombardement ou la rage justicière des Israéliens sur le corps des fedayin (Beitshean).

Les exposés qui apparaissent comme les versants contradictoires des deux thèses en présence (l'objectivité, etc.) stigmatisent en réalité la coupure, la surdité de deux camps, élèvent le mur de l'irréalisable, de l'inaudible vis-à-vis d'un projet, d'un possible : la Palestine des Juifs et des Arabes.

C'est pourquoi le film, qui n'est pas le reflet d'un seul réel, s'est placé sur le terrain de cet autre réel (utopique, diront certains), d'une rencontre qui est une écoute de l'autre, un espace où les deux voix s'articulent, établissent le champ, non d'une entente factice (le fameux dialogue israélo-arabe), mais plutôt celui où chacun désigne un ennemi commun, un falsificateur commun : le sionisme : « J'ai été joué en tant que Juif »/ « je suis nié en tant que Palestinien ».

Cette voix que le film voulait faire entendre : dans le réel, elle est minoritaire, elle se hasarde dans certains groupes ici, en Israël on paie cher le ton dissonant qu'elle provoque. Quant aux Palestiniens qui la revendiquent dans des textes officiels, il nous semblait important qu'ils l'entendent en images, qu'elle se concrétise et s'humanise par ceux-là : des Juifs antisionistes (parias des communautés juives), ou alors des gens, disons des démocrates, qui engagèrent leur vie dans la lutte contre l'antisémitisme : ceux-là qui transgressent la voix unanime du sionisme.

C'est un peu cela, essayer de répondre à ce Palestinien qui nous disait un jour dans un camp : « Moi, des Juifs, je n'ai jamais rien vu d'autre que les bombardements, ceux qui ont pris ma terre et nient jusqu'à mon existence. »

D.D.

guerre du peuple, etc. On avait un schéma tout fait et on voulait illustrer ce schéma. Mais on ne peut pas parler de déception...

D. Villain : C'était un désir très encyclopédique : ne rien oublier du savoir sur la question, remonter scientifiquement, historiquement, au point de départ... Et sur cette question on peut remonter très loin (la Bible) et partir de partout... C'est sûrement cela qui m'avait tentée d'ailleurs : un objet tellement vaste d'enquêtes...

S. Daney : **Alors, comment on passe de la paranoïa du savoir absolu (n'être en faute sur aucun point, répondre et anticiper sur toutes les critiques auxquelles on s'expose), comment on passe d'une démonstration politique à un rapport plus concret, plus vrai, à ce et à ceux que l'on filme ?**

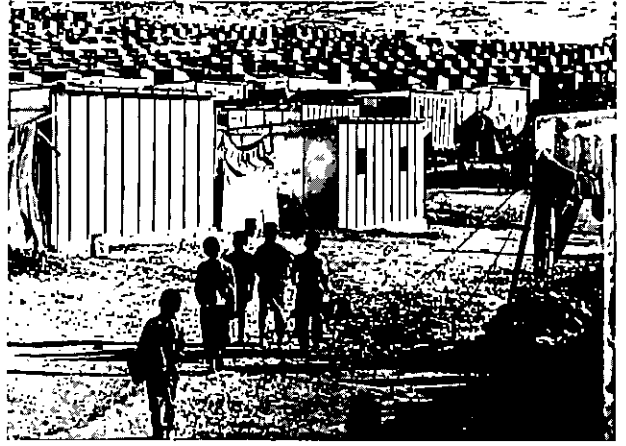
J. Narboni : Je crois qu'un des éléments importants dans le rejet de l'aspect « historique » et encyclopédique du film a été la vision ou la révision du film du groupe *Newsreels : Révolution jusqu'à la victoire.* C'est un film percutant, admirablement monté, mais avec quelque chose de suffocant, tellement les informations se précipitent, les dates, les citations, le martèlement informatif. Son tranchant lui donne un aspect « à prendre ou à laisser ». Et après les projections, il arrive que les spectateurs laissent, tout simplement. Le débat est tari, stérilisé.

P. Bonitzer : **C'est vrai qu'on n'a jamais autant écrit que sur cette question. Il y a vraiment inflation des écritures.**

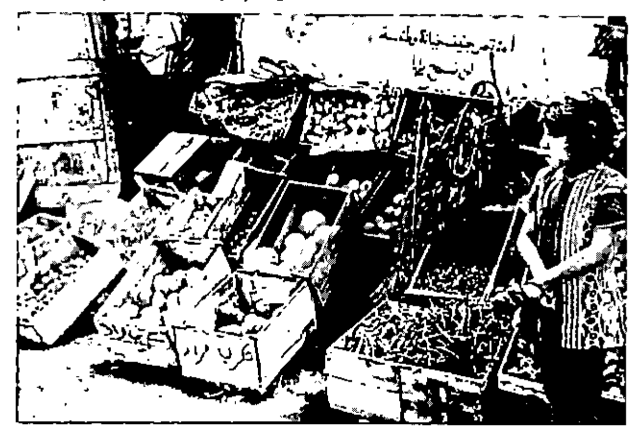
J. Narboni : C'est vrai que parmi les dimensions multiples du problème dont j'ai parlé tout à l'heure, celle de *l'écrit* tient une place centrale (on ne s'en étonnera pas). Peut-être la transposition filmique de cet aspect donnerait-elle un film passionnant (Straub ?). En tout cas, on s'est rendu compte que dans le projet de *L'Olivier*, elle risquait de perdre sa puissance symbolique et d'accentuer le côté « livresque », savant-morne. Et de nous entraîner Dieu sait où. Par exemple, dans une première version, on parlait de l'O.N.U., du partage de la Palestine en 1947, de l'illégalité du partage d'un pays qui ne lui appartenait pas au regard de ses propres statuts. Mais immédiatement intervient le contre-argument : l'intervention de Gromyko à la tribune pour approuver le partage, la reconnaissance d'Israël quelques minutes après sa proclamation par l'U.R.S.S., la question de Staline, etc. On n'en finissait plus. De même avec la déclaration Balfour, la Bible, les accords Sykes-Picot, l'accord Faycal-Weizmann, le traité X, l'amendement Y et le codicille Z. Ça devenait la bibliothèq·e de Babel...

L'ESPACE

C'est ce que les Palestiniens ne possèdent plus. Ils ont été « placés dans le provisoire ». Du coup, ils possèdent l'éternité. En gros : les sionistes ont l'espace et les Palestiniens ont le temps.



Un camp dans un paysage.



Une fillette dans un camp.



Un camp qu'il a fallu construire.

L'espace :
Dans le camp de Borj el Brajné, ce ne sont pas des ruelles mais des passages = ce n'est pas de l'espace, c'est du temps.



L'ECRIT - LE JURIDIQUE

Le mensonge, les sionistes l'ont dit, écrit, filmé. Mais s'ils ont inondé l'Occident de fausses vérités, c'est en prenant soin de les ramener à la question de la différence, la question juive, de telle sorte que la plupart des gens d'ici entendent question juive lorsque l'actualité les interpelle du côté du Moyen-Orient.

Il nous fallait dénoncer le complot sioniste, qui vise à l'oubli complet des Palestiniens, en prenant soin de séparer le vrai du faux. Du tissu de l'histoire accommodée par les sionistes, faire apparaître le vrai : les crimes nazis, les justes aspirations des Juifs à la reconnaissance de leur différence. Combattre le faux : la construction d'un Etat pour réparer les atrocités de la Seconde Guerre mondiale — mauvaise conscience de la bourgeoisie occidentale — en présentant la Palestine comme vacance territoriale.

Ce tissu fait de vrai et de faux habille toutes les consciences occidentales et voile les signes de la mémoire palestinienne. Il fallait le déchirer pour que réapparaissent les traces comme :
— celles des villages palestiniens détruits en 1948 et sur lesquels des forêts de sapins s'efforcent de paraître « sans histoire »,
— les récits par les plus vieux d'entre les Palestiniens d'une vie passée en Palestine et faite de luttes contre les occupants anglais et sionistes. Mais, déchirer ce tissu, c'est aussi poursuivre la recherche des signes que l'Occident complice n'a pas entièrement fait disparaître :

— Les livres scolaires de géographie d'avant 1948 qui parlent de Palestine et de Palestiniens.
— Des photos prises en 1897 et qui témoignent d'une riche activité sociale en Palestine : oliveraies, port de pêche...
— Une rue à Paris qui porte le nom de Palestine.
— Un film d'avant la création de l'Etat d'Israël : Tintin en Palestine (Tintin au pays de l'or noir).

A une étape de notre travail, nous avons failli sombrer dans le juridique. Nous avions rencontré en Hollande une grande spécialiste qui depuis vingt ans travaille à la rédaction d'un livre, qui lui, doit prendre en compte tous les aspects de la lutte juridique entre les vrais et les faux accords. Le versant actuel de la lutte juridique que mène la Résistance palestinienne est une chose différente. Elle suit, sur le plan diplomatique, l'exemple de la longue marche des Vietnamiens. Arafat à l'O.N.U., c'est le fruit d'un rapport de force que le peuple palestinien ne peut ignorer.

Le film, dans son principe, loin d'exclure ce domaine de la lutte, ne l'a pas historicisé. Dominé, il l'est par la représentation que se donne de lui-même le peuple palestinien.
Les ruines d'un village détruit, les armes dressées contre l'Anglais, les sionistes, une vieille femme qui parle de la récolte des olives en Palestine, vérités de l'histoire, s'opposent à la question du codicille, artifice de l'histoire.

G. C.

P. Bonitzer : **Ce n'est pas exactement ce que disait Serge. Ça, c'est entrer dans la logique de l'écriture, de la réfutation, du savoir, etc. Ce qu'il voulait dire, je pense, c'est qu'il était intéressant de pointer que cet aspect-là existe dans le problème palestinien...**

S. Toubiana : **Et que les Palestiniens sont obligés de jouer avec, de se servir du droit pour combattre le sionisme sur ce terrain où il se croit fort. Sur la question du texte, de l'écrit, je pense qu'il y a un front très important pour les Palestiniens : obliger l'ennemi, ainsi que toutes les organisations internationales, à signer des papiers** prouvant l'existence du peuple palestinien. **De ce point de vue, ce qui s'est passé à l'O.N.U. est une victoire...**

Il y a dans le film une très belle scène où l'on voit une famille palestinienne réunie au pied d'un arbre ; à un moment le père sort un journal pour nous montrer des photos de ses enfants arrêtés par les sionistes et torturés. C'est très important, le fait qu'il exhibe ces photos comme une pièce à conviction, comme ce qui fait preuve, ce qui est irréfutable.

P. Bonitzer : **Et il y a aussi un aspect qui est assez intéressant dans le film et très original, c'est cet aspect de pérégrination internationale. Comment est-ce que vous avez décidé d'aller à la pêche de tous les antisionistes en Europe ?**

S. Le Péron : Il y a eu, à certains moments, plus qu'un partage de pouvoir avec les gens qu'on filmait, c'est-à-dire qu'il y *avait presque une prise de pouvoir des filmés sur le film.* On le vivait plus ou moins bien, mais généralement on l'acceptait quand même et finalement je crois que ce n'est pas mal. Et c'est ce qui s'est passé entre autres avec Reindorf, qui est lui aussi un type très itinérant, qui se bat sur la planète entière, c'est lui qui nous a emmenés voir tous ces gens-là.

A. Akika : Oui, mais ça, ça tient un peu de l'anecdote, parce que Reindorf aurait pu être autrement. Je crois que c'est plutôt lié au phénomène d'Israël, au problème juif. Ces gens qu'on voyait un peu partout, c'étaient les témoins de la persécution des Juifs et en même temps ça mettait l'accent sur le labyrinthe sur lequel a été posée la question palestinienne. Et l'Allemagne c'était important, parce que c'est là-bas qu'on a commencé à comploter, et les Anglais, c'est important, et les Hollandais, c'est la petite Anne Frank. Montrer tous ces gens-là, c'est un peu dire qu'on a fini par se débarrasser des Juifs sur cette terre de Palestine, mais qu'en fait le problème était chez nous, ici, en Europe. L'enjeu de la Palestine, c'était le camp d'Auschwitz, la petite Anne de Hollande, et c'était lord Balfour à Londres, etc. Je crois que c'est ça qui nous a guidés.

S. Le Péron : Et c'est ça qui est particulier avec la Palestine. Si, par exemple, tu fais un film sur l'Algérie, tu regardes dans les archives et tu découvres, sous la Monarchie de Juillet, un texte qui dit qu'on va envahir l'Algérie et qu'il faut que l'Algérie devienne une colonie française. Ça a donc une origine assez simple, avec une action de conquête que tu peux suivre avec des rapports, des récits, des notes de voyages, et puis après ce n'est plus comme avant, c'est un territoire conquis ; l'histoire se déroule, il y a une résistance, etc. Tandis que là, dans le cas de la Palestine, il y a des origines de partout, et laquelle est vraiment déterminante ? Il y a des origines du type politique, juridique, comme l'intervention de l'Angleterre, le mandat britannique, et en même temps il y en a qui ne se posent pas en termes juridiques, et c'est par exemple l'affaire Dreyfus, l'antisémitisme, le nazisme... Quand on cherche à comprendre le problème palestinien, on trouve le premier Congrès sioniste de Bâle, on trouve Londres, New York, Paris, des gens comme Hertzl, Sykes-Picot, Hitler... C'est très éclaté...

S. Daney : **Ça veut dire aussi que le problème se pose différemment, a une origine différente, dans chaque pays. Donc, une approche, une réception différentes du film selon l'endroit où vous le montrez.**

J. Narboni : C'est d'ailleurs la même dimension éclatée pour la partie palestinienne. Qu'est-ce que c'est que la Palestine, géographiquement, par rapport à l'Empire ottoman, la grande Syrie, etc. Avec un peuple depuis vingt-sept ans disloqué, diasporique. Et puis, la question de la Palestine, ça commence quand ? A la Bible, au tsar de Russie, à l'affaire Dreyfus, à la déclaration Balfour ? Il y a un problème historique à entrées multiples, des connexions arrivant de partout. Ce qui a posé d'ailleurs un certain nombre de problèmes dans la construction du film : qu'est-ce qui doit y entrer, et pourquoi ? Par où commencer, quel sera le premier plan, la première séquence ? Pour les Arabes, par exemple, la déclaration Balfour, en 1917, a valeur de date fatidique, d'origine des malheurs. Pour la gauche bon teint, 1948 est un « bon » début (bien sûr les Palestiniens ont été chassés, mais bien sûr les Juifs étaient les rescapés des camps). On a choisi 1936 pour la partie arabe : soulèvement armé d'un *peuple* et grève générale à la fois contre les occupants britanniques et l'immigration sioniste. Et 1941 pour l'Europe : la grève des dockers d'Amsterdam contre la déportation des Juifs de Hollande par les nazis...

S. Toubiana : **Il est très important de souligner cette question du déplacement de population : il faut signaler que depuis le début du siècle, c'est**

DES PHOTOS POUR LE DIRE



Les trois frères El Malaabi dans un journal d'opposition : trois suspects arrêtés, torturés, condamnés à perpétuité par les autorités israéliennes



Les trois fedayin de Kiryat Schmoneh. Cette photo a été prise par leurs camarades juste avant leur départ pour l'opération. Prendre leurs visages **contre l'image de marque qui allait être donnée d'eux par l'autre camp (la fameuse photo de l'assassin).**

L'ACCENT DE VERITE

Au cours d'une interview, pendant le tournage d'un film, il arrive fréquemment que quelqu'un, comme on dit, « se trompe » : énonce des idées fausses au regard de la ligne portée par le mini-appareil que constitue une équipe de cinéastes, ou, pis encore, un mixte composite de choses conformes et non conformes à sa demande. Catastrophe, déviation. Que faire ?

Deux solutions se pratiquent couramment, opposées. Celle que l'on qualifie de sociologique, ou d'objectiviste, ou de neutraliste, consistant à tout conserver. Cinéma du respect de la réalité, cinéma du : « les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » ; de cette complexité du réel qui se déploie devant lui en spectacle, le spectateur fera bien le tri, ou s'accommodera.
L'autre, militante, vigilante, censure, redresse, rectifie : on coupe au montage ce qui ne va pas, ou bien on étouffe et annule ce qui se dit sous l'autorité de la voix sachante, savante. Cinéma de la liberté surveillée et de la correction, des bons et mauvais points décernés.

Dans L'Olivier, *nous avons eu souvent, aussi, à affronter ce problème. A tenter de sortir du choix entre le plus et le moins de savoir, pour* jouer *quand il fallait (nous n'étions pas toujours tous d'accord), la vérité contre le savoir. Contre l'exactitude assurée,* l'accent de vérité, *qui ne se dit pas toute, mais s'écrit* entre *les lignes et qu'il faut, à l'écriture du film, à son tour, retracer. Accent de vérité qui, s'il diffère du savoir, n'a rien à voir non plus avec la seule sincérité de celui qui parle (pour ce qui est de celle-ci, elle a droit à notre méfiance, et ce que dit Brecht à ce propos reste sans réplique :* « de son point de vue, quelqu'un peut avoir raison, mais j'ai le droit de trouver son point de vue faux »).

Un exemple : un dimanche matin, nous filmons des militants arabes sur le marché de Gennevilliers. Un jeune Algérien passe par là, s'offre à parler de la Palestine. A la question : « Crois-tu qu'un jour les Arabes et les Juifs pourront vivre ensemble là-bas ? », *il répond :* « Bien sûr, pourquoi pas ? Les Juifs, d'ailleurs, sont des fils d'Arabes, enfin, d'anciens Arabes. Etant arabe moi-même, je ne suis pas raciste, les Juifs et les Arabes, sur le plan humain, c'est pareil ! »

Au montage, choisir entre plusieurs solutions : ne rien garder de cette séquence parce que le jeune Algérien se trompe sur l'origine des Juifs, parce que ce qu'il dit pourra être entendu comme un point de vue arabocentrique intériorisé (même conciliant), qui n'accorde aux Juifs qu'un statut de secondarité, de dépendance ? Couper ce qui, dans l'ordre de l'exactitude, ne colle pas, et conserver un bout de texte purifié ? Ou bien miser sur l'accent de vérité antiraciste passant entre ce qu'il disait, au-delà de son savoir imparfait, inscrire cette scène dans l'économie du film de façon à rendre cet accent ? C'est en fin de compte, après bien des discussions, ce que nous avons fait.

J.N.

autour du peuple juif que s'est cristallisée cette idée de mouvance, d'errance. Il y a depuis l'importance du fait colonial et les déplacements de population qu'il entraine, y compris chez les peuples arabes. De plus en plus va se poser la question de la dissémination des pratiques politiques, simultanément aux diverses pratiques d'exode forcé. Qu'est-ce que cela entraîne que le fait de déplacer le peuple palestinien, et peut-on savoir jusqu'où les ramifications du projet palestinien peuvent aller quand on sait qu'il y a un million cinq cent mille immigrés d'origine arabe en France ? C'est un peu la relève de la diaspora juive de la première moitié du siècle. Et le fait qu'Israël soit un point de fixation pour le sionisme, sinon pour tous les Juifs, entraîne pour eux qu'ils ont de plus en plus de difficultés à convaincre sur le grand thème du sionisme : c'est-à-dire le peuple sans terre. A la limite, cela devient un thème palestinien.

S. Le Péron : C'est vrai qu'on commence à trouver chez les Palestiniens, bien que leur diaspora soit encore très jeune, un aspect qu'il y a chez les Juifs. Par exemple, le type de métier qu'ils se choisissent, des métiers qu'on peut emmener sur son dos, professions libérales ou autres. Et ça rejoint aussi une autre question. Il y a à la fois un « bain » complètement universaliste, et puis, de l'autre côté des gens qui veulent rester chez eux, revenir chez eux.

S. Toubiana : **Comment poser cette question aujourd'hui, à l'époque du développement inouï des techniques de communication, des médias par exemple. Il y a des possibilités infinies pour les pays impérialistes de survoler les territoires, pour passer d'un pays à un autre, de viser un pays à partir de son propre pays. Disons qu'au niveau de la stratégie militaire, il n'y a pas une parcelle de territoire au monde qui ne soit contrôlée par les super-puissances. Alors, que devient cette revendication pour des frontières sûres et reconnues, quand on peut faire décoller un engin d'un endroit pour aller le faire s'écraser à des milliers de kilomètres, quand de Moscou on est directement branché sur New York ? Il y a là une sorte d'universalité impérialiste qui s'impose aux petits peuples. Et de l'autre côté, les peuples veulent rester maitres chez eux, d'autres veulent tout simplement rentrer chez eux et chasser l'occupant. Chez nous, en France, on découvre le régionalisme, les particularités culturelles, économiques, historiques des minorités régionales. Alors, cela parait tout à fait contradictoire.**

On voit bien que plus les techniques de communication se développent, plus il y a ce sentiment d'incapacité à faire parler les luttes entre elles. Les médias bourgeois nous mettent en relation directe avec Washington ou Moscou, en même temps ils nous ancrent plus profondément dans la structure familiale, dans l'incapacité d'agir sur le cours des événements. C'est ce qui ressort très bien dans les films de Godard. D'un point de vue politique, il ne ressort pas l'idée que les gens portent plus les luttes des autres peuples qu'il y a vingt ans, mais plutôt le contraire.

P. Bonitzer : **C'est vrai qu'il y a toute une entreprise d'informations qui ne sert pas du tout à maitriser les questions qu'elles posent mais au contraire à les faire circuler de plus en plus vite...**

Et pour en revenir à ce qu'on disait tout à l'heure, sur le fait qu'il y avait un partage de pouvoir entre les filmés et les filmants, ça implique quand même au départ un certain type de démarche volontairement empirique, errante...

S. Le Péron : C'est vrai, mais à partir du moment où on abandonne le discours, disons dogmatique, uniquement fondé sur le savoir, on devient aussitôt beaucoup plus modeste, beaucoup plus effacé par rapport à la réalité qu'on filme. Nous, on en apprenait tous les jours. Et c'est ça qui fait prendre corps. Au projet et au groupe aussi. Et ce qui se passe aussi, c'est qu'à partir du moment où toi tu as des questions à poser à la réalité, où tu vas filmer pour ça, pour avoir une réponse, par exemple aller filmer les Palestiniens pour savoir si vraiment oui ou non ils veulent vivre avec les Juifs et si c'est possible..., eh bien ! tu tombes souvent à côté des questions qu'ils sont eux en train de se poser, c'est-à-dire plutôt des questions du genre : comment échapper aux bombes qu'Israël envoie sur les camps, comment faire pour redonner le moral aux gens, pour lutter contre la délinquance à l'intérieur du camp ?... C'est ça le genre de questions que se posaient les gens qu'on voyait, non pas les bureaucrates, mais les militants, les gens à la base. Et forcément, quand tu t'aperçois que les questions posées de part et d'autre ne sont pas les mêmes, ou bien tu imposes la tienne, ou bien tu les laisses parler, poser leurs propres questions. Et il se trouve aussi qu'il y a des questions qui sont communes, qui vont dans le même sens. Par exemple, comme de chercher comment ça se manifeste une révolution, comment montrer la vie d'un peuple. Nous, on disait qu'on voulait dépasser le misérabilisme (c'était notre première réaction), quand on parlait avec eux ils disaient qu'il ne fallait pas oublier que ce camp-là avait été construit sur du sable, et qu'il avait bien fallu le construire. C'étaient deux points de vue qui se rejoignaient.

D. Dubroux : C'est-à-dire que là où nous on peut voir un bidonville, eux ils voient que là avant

LE CINEMA ET LA QUESTION DES DEUX CAMPS

Dans notre premier texte, qui tenait lieu d'avant-projet du film — proposé aux Palestiniens — nous n'hésitions pas à avancer une question qui agissait, alors, comme un leitmotiv dans toutes nos interventions, et qui n'a, à mon avis, que très peu fait retour sur le groupe lui-même.

Elle découlait de ce que nous nous étonnions de voir la majorité des gens qui se mobilisent pour le Viet-nam, le Chili, ne pas répondre de la même façon en ce qui concerne la Palestine, et le sionisme : « QUI EST DANS LE CAMP DE LA REACTION, QUI EST DANS LE CAMP DE LA REVOLUTION ? » *ne semblait donc pas fonctionner aussi simplement...*

Mais devant la question des deux camps, le groupe n'envisageait que l'ailleurs (la Palestine). De ce fait, une contradiction, comme le ver dans le fruit, n'a fait que grossir, du moins l'ai-je vécue ainsi, et rejoint d'une certaine manière la formule-titre du dernier film de Godard : Ici et ailleurs. *Ainsi, malgré l'affrontement de contraires, le groupe poursuivit son travail. Il était le lieu de luttes, mais surtout d'unité.*

Cette unité, le peuple palestinien, sa juste lutte, l'ont constituée et renforcée. Les luttes, reflets de nos divergences, signent un désaccord politique réel que seul un autre débat sur le Portugal, l'Angola, et plus exactement sur la situation en France, pourrait éclaircir avec précision, et permettre de répondre à nos préoccupations spécifiquement cinématographiques : « Quel cinéma pour l'ici, et l'ailleurs ?... »

On ne peut pas être pour la révolution « ailleurs » et seulement *pour les libertés démocratiques « ici ». Parler de cinéma en partant des luttes anti-impérialistes, doit conduire le débat à son dénouement : la lutte des classes dans les métropoles impérialistes et le cinéma... En France, ranger la révolution sur l'étagère inaccessible des illusions, c'est rendre un cinéma révolutionnaire illusoire...*

Or, dans la lutte, l'ici et l'ailleurs ne se parasitent pas négativement. L'ailleurs (le peuple palestinien pour la libération — « révolution jusqu'à la victoire », dit Arafat) et l'ici (les travailleurs français pour la révolution) s'unissent contre un même ennemi : l'impérialisme. L'un ne va pas sans l'autre. Donc, la tâche d'un révolutionnaire consiste aujourd'hui, dans le cadre de la spécificité cinématographique, à partir avant tout de la réalité française (pour les Français), de s'y consacrer en grande partie, en mettant tout en œuvre pour apporter son soutien actif aux luttes anti-impérialistes, comme nous avons tenté de le faire avec L'Olivier.

Comprendre cela, c'est éviter le piège de la mauvaise conscience qui peut pousser jusqu'en Amérique latine aux côtés des guérilleros, les armes à la main, tel Régis Debray, qui de retour en France se range aux côtés de Mitterrand : lutte armée en Amérique latine, électoralisme en France...

En France, les aspirations révolutionnaires des ouvriers et des paysans se manifestent quotidiennement. Certains films, dont ceux du groupe Front-Paysan, tentent d'en rendre compte et reposent essentiellement sur les principes et objectifs dégagés lors de discussions avec la paysannerie et non pas à partir de la seule conception théorique qui refuse de se vérifier dans la pratique.

Pour L'Olivier, *le peuple palestinien a secoué énergiquement mon premier point de vue. En effet, dans un premier voyage, je me bornais à rechercher le développement des aspects révolutionnaires dans le quotidien, alors que tout, autour de moi, s'organisait pour résister, ne pas disparaître devant le complot impérialiste, les bombardements quotidiens des sionistes. Le second voyage, un travail plus prolongé avec les Palestiniens, définissait mieux le sens de notre travail. Comme l'indique à la fin du film le fedayin blessé :* « Face aux moyens de propagande énormes des sionistes, nous sommes démunis, tous ceux qui nous aident doivent lutter contre le mensonge. »
Nous avions déjà décidé cette lutte, mais ce qui nous manquait, c'est l'image d'un peuple qui tout entier s'arc-boute.

G. C.



c'étaient des tentes, qu'ils ont construit du dur, qu'ils ont fait un hôpital, qu'ils ont planté des arbres, etc.

S. Le Péron : Mais en même temps il y avait des moments où c'était un véritable dialogue de sourds. Par exemple, ils tenaient absolument à ce qu'on montre des images des « cercles de feu », des enfants qui se battent, et nous on les a laissées de côté.

D. Dubroux : Oui, dans les camps de *lionceaux*, ce qui nous intéressait c'était de montrer les rapports entre les gosses, comment ils géraient, de façon autonome, leur vie, en faisant la vaisselle, en s'occupant de plantations, de brebis et de moutons..., enfin, tout cet aspect-là. Mais eux ne comprenaient pas du tout pourquoi on s'intéressait à ça, et le dirigeant les faisait mettre en rang spécialement pour nous...

S. Le Péron : Et ça, ça pose un problème, parce que lorsque tu arrives, celui qui te reçoit, c'est l'O.L.P., c'est-à-dire un appareil.

S. Toubiana : **Mais pourquoi ont-ils intérêt, alors qu'ils ne forment pas encore un Etat, à quadriller l'espace comme s'ils avaient déjà le pouvoir, un peu comme les Chinois organisent la prise de vue pour les étrangers ?**

S. Le Péron : Mais c'est parce que le signe de ralliement du peuple palestinien, c'est la force, le pouvoir palestinien. C'est très important pour eux.

S. Toubiana : **Mais là c'est un peu la même question que celle posée par Godard dans** Ici et ailleurs, **qui ne ramenait que cinq images et cinq sons de la Palestine : l'entraînement militaire, le travail politique, l'éducation politique, la guerre du peuple, la volonté du peuple. Cela veut dire que pour les dirigeants palestiniens, la réalité politique, la réalité quotidienne passe par ces cinq types de pratique extrêmement codée. Et c'est peut-être important que pour eux, il n'y ait pas d'autres images que celles qui font référence à ces types de pratique, en excluant tout ce qu'on appelle ici le vécu, la quotidienneté, et tout le tralala humaniste qui peut tourner autour.**

S. Le Péron : Non, ce n'est pas si simple. Parce que je ne sais pas si vous avez vu des films palestiniens, mais dedans, il n'y a pas seulement ces images-là, il y en a plein d'autres. Il y en a des tas d'autres sur la vie d'un fedayin dans sa famille par exemple, sur les rapports au sein de la famille. Mais ce qui est vrai, c'est que l'imagerie maoïste sur la Palestine à l'époque, elle puisait dans le stock d'images un peu codées, un peu restreintes des Palestiniens par rapport à la réalité.

S. Daney : **Et ça pose le problème du type de contrat filmique qu'on peut passer avec un appareil. Ce ne sera pas le même avec l'O.L.P. qu'avec les antisionistes de Bruxelles, par exemple...**

S. Le Péron : Voilà, c'est ça le problème. Et l'important, à mon avis, c'est qu'on avait affaire, là, à un appareil, qui donc réagissait comme un appareil, mais qui pour une raison quelconque avait d'une certaine manière confiance en nous. C'est-à-dire que c'était tout de même possible de faire un peu ce qu'on voulait, même si ce n'était pas exactement ce que l'appareil disait qu'il fallait qu'on fasse.

D. Dubroux : C'est sûr qu'on a eu une grande liberté, qu'on n'a jamais eu de barrages (sauf quand on nous demandait de ne pas filmer ça ou ça, parce que ça pouvait être dangereux). Mais quand même, quand on voulait rester dans un camp, par exemple, parce que ça nous intéressait de filmer des choses qui, lorsqu'on est simplement en visite, ne te frappent pas, mais qui font partie du quotidien, on n'a pas pu le faire.

A. Akika : Il faut voir que ces images, ce sont celles qu'on aimerait prendre en tant qu'étrangers : c'est-à-dire la transformation des rapports entre les gens, la vaisselle, la couture..., car ce sont des images dont on aimerait qu'elles existent ici, et alors on va les chercher ailleurs. Et l'appareil, lui, réagit autrement par rapport à ces images, même si effectivement, dans la pratique, il les permet. Parce que ce sont d'autres images qu'il aimerait que l'Europe voie. Et ces images, ce sont celles d'un peuple qu'on ne peut pas éliminer. Et on ne peut pas l'éliminer parce que, du plus jeune jusqu'au plus vieux, ils sont dans un appareil qui leur donne une arme, et c'est ça leur existence. Evidemment, cette façon de voir les choses présente certains inconvénients qui touchent à ce que j'avais dit au début, c'est-à-dire notre incapacité à parler à l'Europe. Peut-être qu'il faudrait chercher d'autres images pour faire plaisir à l'Europe. Mais pour eux, *exister*, c'est autre chose, c'est exister en tant que peuple armé et organisé. Et ils sont très attachés à ça, même si ça représente dans la pratique de la propagande, ici, certains inconvénients.

S. Le Péron : Il y a des questions qu'on pose, et eux en posent d'autres ; il y a des images qu'on veut, et eux en veulent d'autres. Mais en même temps, il y avait un rapport possible. Par exemple, les fedayin, ils étaient complètement ébahis quand on leur disait que cette image qu'ils montraient d'eux-mêmes, celle de gens qui ont pris les armes (avec tout ce que ça veut dire pour eux, comme vient de l'expliquer Akika), c'est une image qui servait ici à les montrer comme des désaxés, comme des gens qui ne pensent qu'à la mort, à se suicider,

L'ESPACE DU FILM

A Cannes, de jeunes spectateurs parlaient, à la fin du film, des Palestiniens comme de personnes que l'on rencontre pour la première fois, et dont on veut apprendre encore plus...

A Berlin, le cinéaste égyptien Askar Abdel el Wahed découvre, à travers les paroles des jeunes Palestiniennes, la matérialisation d'une utopie — la Palestine démocratique. Pour la première fois, de son point de vue, la Palestine apparaît dans deux mots à la fois : l'éloignement, la volonté.
L'éloignement : signe de la difficulté du projet.
La volonté : celle qui se dégage de la beauté des images que les jeunes filles et jeunes gens donnent de leur Palestine.

Amsterdam, 24 février 1974.
La caméra ici..., non la caméra par là..., non la caméra devant..., non la caméra derrière..., non la caméra dessus..., non la caméra dessous...
C'était la première étape de notre travail. Pour saisir un espace — celui de la commémoration de la grève de 1941 organisée par Piet Nak, l'ouvrier éboueur hollandais et dirigée contre la déportation des Juifs par les nazis, six conceptions s'affrontaient.

Pour toute la partie tournée en Europe, et avant nos voyages au Moyen-Orient, la tendance à l'écran divisé parasitait le groupe comme une torpille de la division. Le compromis de l'image amenait sa charge de cadres imparfaits, en faible partie gommés au montage...
La réalité du peuple palestinien, ses justes aspirations à la libération, à la révolution, notre liaison à sa quotidienneté, ont eu raison de la contradiction. Un peuple dispersé sur une Palestine écartelée, un espace éclaté, un peuple en ébullition où chacun ne vit qu'en fonction du but à atteindre, la libération de tout le territoire occupé, tous ces multiples aspects offrent un champ d'intervention que l'espace d'un seul film, les cadres d'une seule caméra, ne peuvent qu'en partie saisir et refléter...

Vouloir reconstituer les gestes que nous trouvons essentiels, les réduire à peu de temps, peu d'espace, voilà une autre réalité de nos moyens d'intervention.

En Palestine occupée — Galilée, — au Liban — les camps, — au Sud-Liban avec les fedayin, l'organisation de l'espace appartenait aux Palestiniens, ils commandaient notre réflexion.

En Galilée, par exemple, un mariage palestinien retient toute l'activité du village et nous interpelle. Son organisation, la place des vieux, celle des jeunes, des femmes, les chants..., autant de signes de la culture d'un peuple...

Non loin de là, à quelques kilomètres, le Sud-Liban... Nous pensons au lien spatial, à sa concrétisation au montage... Il faut filmer un mariage au Liban... Ça ne se fera pas... C'est un exemple de cet espace éclaté dont on n'a pas tout saisi...

L'autre versant consiste en ce que nous avons saisi, mais pas utilisé. Le film achevé présente un espace qui a son unité, mais qui ne rend pas compte d'aspects qui nous étaient apparus en leur temps fondamentaux :
L'espace du film absente — ainsi — un visage, un nom :
— Guy Hennigue, jeune militant français de V.L.R. (Vive la Révolution), mort les armes à la main aux côtés du peuple palestinien.
— Kuneitra, l'Oradour-sur-Glane syrien, avec ses maisons éventrées, évaporées, ses cimetières profanés, et ses quelques habitants qui ont survécu et témoignent des véritables caractères fascistes de l'armée sioniste.
— Les artistes palestiniens rencontrés à Damas : peintres, écrivains.
Ce qui retenait en eux, c'est la mutation douloureuse. De la manifestation des états d'âme influencée par diverses écoles occidentales, en passant par la représentation allégorique de la Palestine — femme couchée, abattue, mais sur laquelle renaît L'Olivier *— pour en arriver à la présentation de plus en plus dépouillée du peuple en armes...*
Cette dernière « absence » devrait retenir notre attention pour la rédaction du texte unique que notre groupe doit entreprendre afin de dresser un bilan de nos transformations et du résultat final, à la vue et à l'écoute du phéno-film de L'Olivier.

G.C.

Fedayin dans le sud-Liban.



des fous, des déments... Alors là, ils étaient complètement désarmés, si on peut dire, devant ce devenir possible de leurs images, de ces images d'eux en armes.

J. Narboni : C'est quelque chose qu'on retrouve, par exemple, dans un film comme *Milestones*, à propos des Indiens : il y a cette idée exprimée par l'un d'eux que la dignité reconquise d'un peuple, la reconstitution de son identité après qu'on a essayé de la nier (en tentant de l'exterminer ou de le déplacer), cette dignité et cette identité sont liées à sa capacité à prendre les armes. L'idée de fusil, le fusil comme emblème, jouent alors comme élément idéologique, symbolique, et pas seulement militaire. D'où l'insistance chez ces peuples à mettre l'accent sur cette image, à la mettre en avant, à l'exhiber, à croire qu'elle sera *vue*, ailleurs, comme eux-mêmes la voient. D'où aussi un décalage possible quand c'est une autre *image*, ou pas seulement cette image que des gens extérieurs viennent chercher. Est-ce que cette volonté de capter ce qui échappe au cadre strict de l'organisation politico-militaire, le tissu des rapports quotidiens, familiers, privés, ne relève pas d'un descriptivisme suspect, d'une approche ethnologique ? Voilà la question qui est posée tout de suite. Et sur ce point aussi, il y a lutte entre une conception dynamique, ample, de la politique, et un point de vue fossilisé, bureaucratique sur la question.

Un exemple pour éclairer cela : la scène du mariage arabe en Galilée, dans *L'Olivier*. Il est évident que, venant immédiatement après celle où un Palestinien du Liban nous déclare : « nous gardons les yeux fixés sur notre terre », et étant donné l'économie générale du film, elle se rattache à la question cruciale du maintien de l'identité d'un peuple à travers ses coutumes, ses rites, ses pratiques culturelles, ses fêtes. Eh bien ! après une projection, on a vu quelques dogmatiques déroutés (Français et Arabes) se plaindre que nous nous étions trop attachés à des éléments... folkloriques, et pas assez à la politique !

P. Bonitzer : **Et ce qui est très lisible dans le film, c'est que le fusil, pour eux, ce n'est pas seulement une arme, c'est aussi un symbole. Il est partout, dans tous les coins du foyer, de la famille... Et effectivement, c'est quelque chose qui est utilisé par ailleurs pour démontrer que ce sont des gens dangereux. C'est utilisé par les mass-médias.**

Donc, finalement, vous vous êtes aussi heurtés à cette contradiction, mais il semble que vous ne l'avez pas développée, en faisant justement une critique des mass-médias, sauf dans la toute dernière version du film où vous la faites intervenir en prégénérique. Mais dans l'ensemble, n'est-ce pas un peu un problème qui est resté à l'état de contradiction béante ?

S. Le Péron : C'est vrai que c'est un peu en termes de béance qu'on l'a posé. On s'est dit : voilà, il y a ces images-là qu'on reçoit ici, et maintenant, nous, on passe à autre chose, à un autre chapitre et on va vous montrer nos images.

P. Bonitzer : **Parce que dans le film de Godard, ce qui est intéressant c'est qu'il montre comment ce fusil, à l'autre bout de la chaine, en Occident, il peut être directement pornographique ; c'est-à-dire que les mass-medias, la télé, S.A.S., en font un usage purement et simplement porno.**

S. Le Péron : Et pas seulement à l'autre bout de la chaine en Occident, parce qu'il y a aussi un tas de films faits par les Arabes sur des fedayin et qui reprennent complètement l'imagerie de type James Bond, ou pire : ces bouquins d'espionnage faits par un Algérien, une sorte de S.A.S. à l'envers...

J. Narboni : On n'a pas voulu impliquer de rapports de causalité entre les images du prégénérique sur Munich et ce qu'on voit après des Palestiniens. Ni en « tempérant » les images de Munich par les scènes où on les voit vivre et danser (laissant alors entendre : bien sûr il y a ceci, mais il y a aussi cela). Ni en faisant en sorte qu'au terme de la projection, le spectateur soit incité à « comprendre » rétroactivement Munich (du genre : c'est normal qu'ils fassent cela tellement ils en ont bavé). Il s'agissait pour nous de mettre en parallèle deux blocs d'images : celles qu'on voit toujours, celles qu'on ne voit jamais. D'essayer de faire réfléchir et parler le spectateur sur chacun de ces deux blocs, sur leurs liens ou leurs décalages, au lieu de tarir cette réflexion et cette parole, comme on le fait à la télé par exemple, par des images elles-mêmes *terroristes* (qu'elles portent ou non sur le terrorisme).

D. Dubroux : C'est-à-dire que ces images, on a voulu les remettre dans leur contexte ici.

P. Bonitzer : **Je trouve quand même significatif que ce soit seulement en toute dernière instance que la partie de télé sur Munich ait été intégrée dans le film.**

J. Narboni : Significatif, oui, mais de quoi ? D'une difficulté, bien sûr. Et là, je crois qu'il faut rappeler concrètement comment les choses se sont passées. La question du « terrorisme » a été présente dans nos débats, du début à la fin de *L'Olivier*. A elle seule, elle pouvait faire la matière d'un film entier, qui n'était pas celui que nous voulions. Comment donc *l'inscrire*, sans s'y enliser ? Dans un premier temps, on avait inséré un débat à la rédaction du

*Je regrette, en effet, qu'on n'ait pas pu (le tournage en Israël a été très rapide) montrer plus les contradictions de la société israélienne. Dans le film on ne voit que des antisionistes et c'est dommage. J'aurais aimé qu'on s'interroge sur l'assise de masse de l'*establishment *israélien, sur le sentiment national israélien, sur qu'est-ce que ça veut dire être* sabra *quand on n'est pas un fasciste, sur les mouvances de l'opinion des gens de la rue, sur leur conception de l'avenir : comment voient-ils la Palestine démocratique, eux qui la feront avec les Palestiniens, comment ces deux mots s'empliront d'un contenu concret, Juifs et Arabes sur une même terre.*

Bien sûr, on a évoqué les problèmes de l'origine de l'Etat d'Israël : les camps, « des gens qui ne savaient pas où aller » (mais : qui sauraient où aller au cas où ils devraient partir...), sur les contradictions entre Juifs orientaux et ashkenazes...

De toute façon on ne peut pas tout dire dans un film et cet aspect-là devrait être filmé par des Israéliens antisionistes.

D.V.

LE TERRORISME, LA MORT

Pourtant, le problème du « terrorisme » est, avec celui du rapport à la mort, celui dont on a le plus parlé ensemble — d'ailleurs ils sont liés. Qu'est-ce que ça veut dire pour des fedayin que mourir en terre occupée (des fedayin se sont fait filmer avant de partir pour une opération en Israël, on les voit nettoyer leurs fusils, rire, ils savent qu'ils vont mourir...) ? Qu'est-ce que ça veut dire la vénération des morts, les Associations de Mères de Martyrs ? Est-ce que le souvenir des morts est plus productif d'espoir (continuer le combat) ou de défaitisme (l'ennemi est puissant) ? Etc.

Sur le « terrorisme » nous n'avions pas tous les mêmes idées, ensuite nous ne savions pas comment les exprimer par rapport au public en France. Etions-nous d'accord avec telle ou telle opération ou avec toutes ? Etait-ce un mode d'action que les Palestiniens s'étaient donné à un moment précis (aujourd'hui il n'y a plus de détournements d'avions, par exemple) pour exister, n'en ayant point d'autre ? Nous étions-nous sentis interpellés ? Pouvaient-ils éviter les cibles civiles ? Etc. Quels moyens avaient-ils, ne menant pas une lutte armée dans leur pays, puisqu'en ayant été chassés ?

Le public français, influencé par les mass-medias, pouvait-il accepter une autre image, celle de la lutte armée, de la guerre populaire... Déjà des images d'enfants avec des fusils, qu'ils soient chinois ou palestiniens, choquent des démocrates... Alors ?

Comment présenter ce problème, c'est une question qu'on n'a jamais éludée entre nous.

D.V.

Le terrorisme d'Etat.



journal *Palestine-Informations*, où on démontait une émission de T.V. sur cette question. Il y était question du terrorisme d'Etat, etc. Mais cela n'allait pas, c'était plaqué, gêné. En fin de compte, et après des discussions sans fin, on a décidé de ne pas en parler du tout, en se disant que finalement ce n'était pas notre propos, que c'était se mettre sur le terrain rêvé de l'adversaire, que ça brouillerait les choses, etc. On a fait une projection de ce montage à des amis, et à la fin, on nous a dit : c'est très bien, chaleureux, convaincant, etc., ces Palestiniens sont très sympathiques, mais vous oubliez une chose, c'est que l'image dominante qu'on a d'eux en Europe, c'est celle de terroristes. Qu'un spectateur ayant adhéré au film s'aperçoive que rien n'est dit de cela, il aura l'impression d'avoir été joué, et c'est le film entier qui s'écroule. Ça nous a paru juste. On a donc repris les discussions entre nous et, renversant entièrement notre première position (ne pas s'installer sur le terrain adverse), on s'est dit : puisque cette image domine, eh bien ! c'est d'elle qu'on va *partir* (la poser et la quitter), c'est elle qui va *ouvrir* le film. D'où le prégénérique sur Munich. Pas seulement sur Munich d'ailleurs, sur Munich et la télévision, c'est-à-dire, en fin de compte, sur la dimension réelle, profonde, de Munich.

S. Daney : **C'est quand même le seul moment dans le film où il y a une présence du discours sioniste, du discours dominant qui est aussi pour vous le discours ennemi. Et on peut alors reposer une question dont on a déjà débattu un peu entre nous : à quoi correspond cette décision de ne jamais intégrer ce discours, ce « mauvais » discours, dans le corps de votre film ? Cela vous a été reproché à gauche et à droite. Or c'est, à mon avis, quelque chose d'extrêmement nouveau et sur quoi il faut réfléchir quand on sort de la « tentation » du savoir absolu, de la méthode de réfutation, thèse contre thèse, de la scholastique, comment va-t-on réfuter ce discours dont on sait par ailleurs qu'ici, c'est lui qui occupe le devant de la scène ? Alors, le fait que le passage sur Munich soit placé au début du film, est-ce que ça suffit à le neutraliser, ou est-ce que ce n'est qu'une sorte d'exorcisme ?**

D. Dubroux : C'est-à-dire qu'on a surtout voulu montrer les effets du discours sioniste sur le peuple palestinien. C'est-à-dire les bombardements, les tortures..., comment ça se matérialisait pour le peuple palestinien. Mais en même temps, c'est vrai que, Dominique et moi surtout, on regrettait qu'il n'y ait pas justement un discours clair. On n'avait pas de documents là-dessus. Peut-être aussi que si on avait voulu mettre ce discours-là, il aurait fallu en mettre d'autres : peut-être celui de l'Israélien moyen, avec ses contradictions, montrer comment il peut s'approprier ce discours et en même temps comment il le refuse. Finalement on n'a pas montré un discours mais seulement des pratiques qui étaient aussi très parlantes.

A. Akika : A y bien réfléchir, le discours adverse est présent d'une certaine façon, c'est-à-dire complètement parasité par des gens qui le refusent et en l'occurence les Juifs antisionistes. Marius Shattner, René Reindorf... Ils parlent des six millions de Juifs, etc. : ils commencent toujours par le reprendre et à chaque fois ils le contredisent. C'est que le discours sioniste, il existe finalement dans l'imagerie des gens, et là il est fatalement reproduit par tous les Juifs qui interviennent, mais reproduit et réfuté en même temps. Le discours sioniste, il est vrai qu'on ne l'a pas filmé, mais on l'a *parasité*, ce sont les sujets filmés qui le parasitaient eux-mêmes, à l'intérieur d'un autre discours.

S. Daney : **Il y a effectivement dans le réel des gens qui sont des Juifs et qui tiennent un discours antisioniste. Mais justement, ces gens-là,** on ne les voit jamais dans les médias. **Donc ça ne répond pas vraiment à la question que je posais, parce que ce discours antisioniste, il est encore moins médiatisé que le discours arabe. Il appartient aussi aux domaines des vérités en soi, hors médias.**

S. Le Péron : C'est vrai que ça reste des discours. Et c'est un peu le problème du film : le fait que la seule position de Juifs antisionistes qui ne soit pas, disons, une prise de conscience intellectuelle ou morale, c'est celles des Juifs marocains. C'est le seul exemple de gens qui deviennent antisionistes parce que le sionisme pour (et sur) eux se matérialise dans un certain nombre de choses. Et là c'est le seul point où il y a jonction réelle entre les Juifs antisionistes et le peuple palestinien, parce que, comme disait Dany tout à l'heure, on a cherché le discours sioniste devenu force matérielle du point de vue de ceux qui l'ont subi, c'est-à-dire : expulsions, tortures, racisme. Et c'est vrai que par rapport à ça il y avait un problème, parce que dans la réfutation par les Juifs antisionistes (et pas seulement par eux d'ailleurs, chez un type comme Piet Nak), c'est toujours l'aspect discours contre discours qui dominait, et même aussi chez Marius qui parle quand même un peu plus de sa propre implication comme sujet, comme corps...

S. Daney : **C'est quand même un peu différent, avec Marius ce n'est pas seulement :** « on a été induits en erreur par un discours », **c'est plutôt :** « on nous a menti, on a été floués, joués ».

S. Le Péron : Oui, mais il dit aussi que ce n'est pas si simple ; on a été joués mais ce n'est pas si

SUR L'ABSENCE DU DISCOURS SIONISTE

Cette réflexion appartient à ce que je nommerais le phéno-film, c'est-à-dire la manière dont brille le film, la façon dont il est reçu. Cela peut s'exprimer ainsi : « De votre voyage en Israël, vous ne ramenez aucune intervention de ceux qui y vivent en tant que citoyens à part entière, en dehors de ceux qui s'opposent au sionisme... »

Pour tenter d'y répondre, il convient de parler des principes moteurs du film, du géno-film, c'est-à-dire de ce qui donne naissance au film, de ce qui engendre...

En octobre 1973, juste après la guerre du Ramadan, un film sortait sur les écrans de Paris : Pourquoi Israël ? *La volonté de justifier la création de l'Etat d'Israël engendre le film, qui liquide, comme le sionisme (comme le produit du sionisme qu'il est), la question palestinienne et rejoint le point de vue de Mme Golda Meir : « Les Palestiniens n'existent pas. » Les moyens utilisés par Lanzmann sont à la mesure de son étonnement : « Que diable reprochez-vous à Israël ? C'est un pays comme il y en a bien d'autres... Une bourgeoisie..., une classe ouvrière..., une armée..., des manifestations..., des prisons..., des problèmes frontaliers avec ses voisins..., avec, en plus, des tentatives d'organisation socialiste de la production (kibboutz)... »*

Lorsque j'ai vu ce film, comment brillait-il ? Il brillait par l'absence des Palestiniens. Le phéno-film a conduit le groupe à la question : « Mais le peuple palestinien, où est-il dans tout ça ? »

Bien que des discussions aient porté dans le groupe sur l'attitude à avoir dans l'économie de L'Olivier, *vis-à-vis de ce film,* L'Olivier *ne fait pas système qui s'oppose... Notre volonté n'a pas voulu faire table rase des problèmes que posent ceux qui vivent en Israël, les Israéliens.*

Ce qui l'a emporté, et constitue le gros du géno-film, c'est de faire vivre les Palestiniens en leur laissant occuper l'espace et même l'organiser — mise en scène des interviews. Et secondairement, mais fondamentalement lié, faire entendre la voix des Juifs antisionistes, pour qui Israël n'a rien réglé de la question juive.

Mais les Palestiniens d'Israël :
— femmes de prisonniers, familles de prisonniers, vieux et femmes sur les ruines des villages de 1948, les Palestiniens du Liban :
— réfugiés organisés socialement dans des camps, peuple en arme, peuple agressé quotidiennement par les bombardements
présentent clairement les effets du discours sioniste, de ce discours qui les détruit. Ainsi, les femmes des prisonniers font preuve d'une rare clairvoyance, elles ne dénoncent pas, amalgamés, Juifs et sionisme. Elles attaquent la superstructure, l'Etat antidémocratique. Notre expérience en Israël est riche des exemples de ce genre, mais aussi de cris plus alarmants. En effet, le dit du film — l'espace qu'il couvre — néglige une tendance à l'étouffement vécue quotidiennement et de manière de plus en plus aiguë par les Arabes d'Israël. Un vieux paysan parle d'un nœud que l'on resserre autour de sa gorge de jour en jour : hier sa terre pour les kibboutz, aujourd'hui ce qui lui reste pour une grand-route, mais de quoi sera fait demain ?... Un jeune de Nazareth nous a même dit que si le processus se poursuivait, ce qu'« ils » seraient amenés à faire dépasserait de beaucoup les actions du type de Maalot.

Le film n'a pas tout couvert et nous sommes loin de ce que recommandent les Chinois : « Parler des mauvaises herbes, les faire apparaître pour mieux les détruire, et favoriser l'« éclosion du vrai ». Mais, pour L'Olivier, *un autre principe a dirigé : la mise à nu du discours sioniste.*
— Un jeune Juif antisioniste liquide la légende de la lutte de libération des sionistes contre les Anglais en ramenant la création d'Israël au simple exemple de la Rhodésie.
— L'expansionnisme ressort des villages palestiniens détruits recouverts de forêts et sur lesquels un Palestinien dresse le bilan.
— La logique coloniale du sionisme est dénoncée par les femmes des prisonniers. On emprisonne et torture ceux qui s'opposent à la loi de l'occupant.
— Quant aux aspects progressifs de la société, le docteur Scharak se charge d'en fixer le taux à l'inexistence, en parlant d'une organisation sociale identique à celle de chez nous, sous l'Ancien Régime, avant 1789.
Notre propos n'a pas été de faire du triomphalisme sur le compte du peuple palestinien. Jusqu'au dernier plan, nous avons tenu à souligner l'étape à laquelle en était la Résistance : le fedayin blessé par deux balles ennemies qui s'adresse aux peuples d'Europe est à l'image d'un peuple palestinien blessé mais combattant.

G.C.



Comment le discours sioniste vient aux Palestiniens : ici, la Hagannah en 1948.

simple, on s'est facilement laissé jouer. Et là, il s'implique plus, et en même temps il apparaît aussi comme quelqu'un qui a tout compris, qui a compris le caractère du sionisme, mais pas tellement par rapport à lui, à sa vie, ce que ça allait pouvoir signifier pour lui ; la chose principale, c'est quand même qu'il a vu ce que c'était concrètement que le sionisme, pour un autre peuple, le peuple palestinien. Et c'est à partir de là que ça se joue quand même par rapport à lui, parce que du coup, il sent qu'il ne peut pas vivre en tant que Juif avec des Palestiniens, tant que ce discours reste matérialisé dans un Etat.

S. Toubiana : **J'aurais voulu aussi soulever cette question : qu'est-ce que cela veut dire que filmer à l'intérieur d'un projet où l'on a sa part, mais où l'on n'a pas toute la part ? Qu'est-ce que cela voudrait dire que filmer un film qui n'est pas entièrement pour l'autre, sans faire un film qui ne soit pas complètement pour soi ? Comment avez-vous pu faire un film que vous aimez, semble-t-il, et qui est fait principalement pour servir la cause palestinienne ? Cela me semble être une question importante pour le cinéma militant en général, et qui est posé clairement dans le film de Godard : comment définir la nature du contrat qu'un cinéaste peut passer avec une cause qui n'est pas immédiatement la sienne, en évitant le pur masochisme et son envers, l'altruisme généreux ?**

D. Villain : Il faudrait aussi voir de quel type de contrat vous parlez ? Parce que nous, au départ, on n'a pas eu du tout le même type de contrat que Godard ; même par rapport à l'O.L.P. C'était clair qu'on avait une marge à l'intérieur d'un rapport de confiance, et c'était clair que le film était d'abord fait pour la France par rapport aux difficultés qu'il y a ICI sur le sujet.

S. Toubiana : **Oui, mais vous aviez quand même des comptes à rendre aux Palestiniens. Un contrat, ce n'est pas forcément juridique, ça peut être simplement un accord tacite de sujet à sujet.**

P. Bonitzer : **Mais puisque l'on parle beaucoup de Godard, il faut dire que son film, comme** L'Olivier, **a aussi au départ de bonnes images, c'est-à-dire des images positives, bien, etc. Et au cours du montage, il les dénote comme mauvaises images, c'est-à-dire des images où quelque part son investissement de sujet cinématographiant est délégué à d'autres. Or l'interrogation de Serge, c'était celle-là, et c'est là justement qu'il y a un autre système qui joue dans le film de Godard. C'est-à-dire que, finalement, quelle que soit la part de l'investissement personnel, qui est une autre question — celle de la part affective qu'on met dans un projet —** L'Olivier **a toujours quand même été destiné à servir l'O.L.P., tandis que** Ici et ailleurs, **parti d'un projet analogue, à l'arrivée, il fait revenir la cause à soi, c'est-à-dire là où l'on est et où l'on opère. Et c'est pour ça d'ailleurs que l'O.L.P., avec ce film sur les bras, doit, à mon avis, avoir des problèmes, car ce n'est plus un film qui, à strictement parler, sert la cause palestinienne, même s'il lui est sympathique. C'est-à-dire qu'il joue complètement dans un autre champ.**

J. Narboni : Mais justement, ce qu'il faudrait interroger, c'est ce que cela veut dire : servir une cause. Je crois que servir, réellement servir, ça n'a rien à voir avec lui *resservir* ce qu'elle attend, conforter à tout prix son attente, faire ronronner à son oreille un discours connu et prévu. Peut-être que servir réellement, c'est ne pas *combler* une attente, ne pas gaver une demande. C'est lui produire du nouveau, de l'inattendu, pas parce qu'on se pense comme avant-garde de quoi que ce soit, mais parce que tout simplement on est *ailleurs*, qu'on parle d'ailleurs, qu'on ne la voit pas exactement comme elle se voit, qu'on sait aussi comment d'autres la voient, qu'elle ne connaît pas. On a parlé tout à l'heure des images militaires, de leur rapport avec d'autres sortes d'images. Il y a, dans *L'Olivier*, plusieurs exemples de ce type. Et ce qui m'a frappé, une des choses que je trouve très positives dans cette histoire, c'est la capacité des Palestiniens avec qui on discutait, qui nous ont aidés à comprendre et à accepter cette sorte de croisement des demandes (la leur, la nôtre), cette capacité, pour tout dire, à être surpris, à admettre notre insistance sur certains points qui peuvent ne pas leur apparaître comme une urgence du moment, notre discrétion sur d'autres qu'ils estiment primordiaux.

S. Le Péron : Ce qui permet de comprendre le pourquoi de notre film, c'est un peu la façon dont ont joué les deux ensembles dont je parlais tout à l'heure, *ces deux systèmes de questions qui ont une partie commune :* les images qu'on veut, celles que les autres veulent aussi, et puis les images qui sont à côté et qui relèvent du contrat, du contrat en général. Un contrat qui portait sur le point de vue d'ensemble que finalement tout le monde a fini par avoir sur le film : c'est-à-dire qu'ils ont compris que nous on ne voulait pas de certaines images, et qu'on voulait en mettre d'autres qu'ils ne considéraient pas forcément d'eux-mêmes comme utiles, et réciproquement, on a compris qu'il y avait des images qui s'imposaient de leur point de vue, des images qui ne partaient pas du même besoin, du même désir et qu'il fallait quand même. Donc, en même temps, malgré ces deux ensembles de départ, il y avait quelque chose qui cernait le tout et qui n'était peut-être pas de l'ordre du contrat, mais en

La terre de mon pays,
c'est de l'or !

tout cas d'un rapport de confiance. Et ça, c'est vrai que c'était très important de la part des gens qu'on filmait, et en particulier des Palestiniens.

Par exemple, ils entendaient parler des Juifs antisionistes, mais ils n'en avaient jamais vu, surtout des antisionistes de nationalité israélienne. Et tout d'un coup ils en voient sur l'écran, qui vivent dans l'Etat, qui se battent, qui sont emprisonnés, dans la misère... Alors ça a été très important pour eux.

S. Daney : **On pense à Vertov : Permettre à des gens qui sont très loin (ou trop près) les uns des autres, de se voir, de se reconnaître comme faisant partie du même camp — dans le corps d'un film.**

L'OLIVIER

Un film, c'est aussi une série d'étapes avec des moments très denses · le tournage, les voyages, mais aussi de longues périodes de gestation suspendues à la recherche d'un financement. Des moments où rien n'avance, où on a l'impression qu'on ne pourra jamais réaliser ou tout simplement achever, car le temps joue contre nous, contre un projet dont l'urgence implique un risque de caducité.

Un film crée donc sa propre histoire annexe, où se trouve embarqué un groupe de gens (un groupe de six), assez fous pour se lancer dans cette aventure qu'est la réalisation d'un film collectif dans les conditions du cinéma amateur-militant.

Cela commence en l'année scolaire 1973, où ces gens se rencontrent et se retrouvent sur le projet d'un film sur le problème palestinien. On en parle aux camarades de l'O.L.P. de Paris.

1er VOYAGE, AOUT 1973

C'est un voyage décidé comme ça, lors d'une discussion à Avignon. On était en Turquie, on pousse jusqu'au Liban (en 2 CV). Là, un camarade libanais (étudiant de Vincennes, la grande famille de Vincennes !) nous met en contact avec Mustapha Abou Ali de l'Institut du Cinéma Palestinien. On lui expose notre projet, nos quatre feuilles de synopsis. Il trouve ça intéressant, il nous emmène dans les camps, on rencontre des familles, on discute avec les gens, tout le monde veut parler, nous expliquer, les femmes coupent la parole aux hommes, un enfant de dix ans nous dit qu'il est fidaï, une vieille répond « Tout le monde ici est fidaï, même l'arbre est fidaï ».

Ce rapport de confiance que nous ont témoigné les Palestiniens dès le premier voyage fut une sorte de gage (on ne s'était pas trompé...).

ANNEE SCOLAIRE 1973-1974

Phase de la recherche (de la requête) et des premiers tournages (en Europe). Recherche d'argent, recherche de documents (à Londres, par exemple), recherche de contacts, trouver ces acteurs de l'histoire, ici et ailleurs en Europe pour témoigner et débrouiller cet imbroglio · les Juifs persécutés et la Palestine.

René Raindorf (ancien déporté à Auschwitz et militant de la cause palestinienne) nous fait entrer dans ce réseau complexe : des gens qui s'étaient battus pour les Juifs et se battent aujourd'hui contre le sionisme.

Avec le matériel de Vincennes on part les filmer en Hollande, au Luxembourg, en Belgique, tournages difficiles car l'équipe n'est pas encore rodée, personne, à part l'opérateur, n'a une fonction précise : ça tourne au son, (trois heures toi, après c'est moi, après c'est lui, *idem* pour le clap et pour le script, la mise en scène est décidée collectivement, mais on décide arbitrairement de deux responsables de l'agencement du cadre et de la direction d'acteurs).

On tire les leçons de nos premières expériences.

Une équipe réduite repart en mai tourner en Belgique et en Hollande.

En juillet une équipe encore plus réduite (deux, seulement, mais il y a des impératifs de sécurité) va tourner en Israël, les conditions sont très dures à plus d'un titre, manque de pellicule et risque permanent de se la faire rafler (à la douane surtout). Ils sont dirigés par des camarades juifs antisionistes.

EN AOUT 1974

Départ pour le Liban. Avec la Coutant du département cinéma de Vincennes (au moteur très bruyant) et le Nagra sans casque (et sans perche). A Beyrouth on est tout de suite pris en charge par les camarades de l'O.L.P. Nous retrouvons Mustapha Abou Ali et l'équipe de l'Institut du Cinéma Palestinien, nous discutons longuement avec eux du film. On met au point le programme de tournage.

Chaque matin on se retrouvera dans ce bureau de l'Institut du Cinéma, dans cette zone de Beyrouth contrôlée par la Résistance, où l'on se sent vite comme chez nous. Mahmoud, un fidaï blessé à Amman en 1970, un type admirable !, il nous accompagne, établit le contact entre nous et les gens des camps, mais il n'intervient jamais pour diriger ou influencer ces entretiens, il leur dit qui on est, pourquoi on vient les voir et la discussion sur la scène peut commencer.

Au début du séjour on s'étonnait d'attendre parfois des heures, pour rencontrer quelqu'un, et puis après on a compris ce qu'était le temps arabe : un temps qui n'est pas rentabilisé tout de suite, d'abord on s'assoit, on parle de tout et de rien, la femme verse le thé de très haut, on en boit plusieurs verres, puis on nous amène du coca, le temps s'écoule, on fume, on sent que ça n'est pas le moment encore de parler du film, de tout ce qu'on voudrait savoir, de ce qu'on attend d'eux. Il nous est arrivé de rester ainsi une journée entière avec des Palestiniens sans aborder ce que nous croyions être les vrais problèmes, en fait on a appris qu'en ces instants, on les abordait sans s'en rendre compte.

Nous avions comme principe d'expliquer toujours aux gens le projet du film dans son ensemble, quel public nous voulions toucher et pourquoi, c'étaient eux souvent qui alors jugeaient quel était l'aspect principal de leur intervention et parfois nous suggéraient une mise en scène ou prenaient l'initiative de leurs déplacements devant la caméra (par exemple ce vieux Palestinien à la maison bombardée)

On part aussi filmer en Syrie

ANNEE SCOLAIRE 1974-1975

Phase du montage et derniers tournages à Paris (les ouvriers arabes en France et la Palestine alors qu'Arafat se rend à l'O.N.U.).

Phase cruciale : comment organiser cette masse de matériau filmé, difficulté de couper certaines choses qui nous tiennent à cœur. Long travail de recréation. D'abord on monte un premier film de 2 h. 30, on le montre à des gens très différents qui représentent à nos yeux les spectateurs potentiels du film (il y a des gens de cinéma, par exemple les gens des *Cahiers*, d'autres non, des plus politisés, d'autres moins, des gens socialement différents : des Arabes, d'autres pas...).

Leur intervention a été importante pour le film. Là aussi il y a eu un commencement de partage du pouvoir avec d'autres que les « réalisateurs », un partage rendu possible ici aussi par la confiance.

Le montage se précise, le commentaire s'écrit. C'est une version de 1 h. 50 qu'on montre à Cannes au *festival du film politique* (mai 1975).

Et puis le film est terminé :
L'OLIVIER - 1 h. 25, 16 mm, couleur.
Phase actuelle (problématique) : la distribution (1975-1976 et après)...



La première scène de *La Cecilia*, son « ouverture » : scène inaugurale, scène primitive.

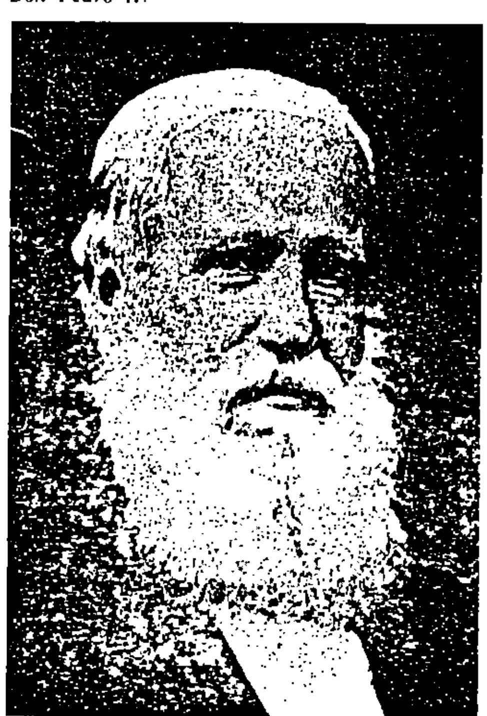
LA CECILIA



Colonie italienne, appartenant à M. Venceslao Billo di Arcole (Vérone), située dans l'ensemble colonial « Nova Veneza » (Etat de Santa Caterina).



Don Pedro II.





Giovanni Rossi.



Les arpenteurs

par
Serge Toubiana

La Cecilia, au fond, n'est qu'un rêve. Cela peut-il exister qu'un empereur donne ou lègue une terre à des fous anarchistes, au siècle dernier ? Oui, cela a existé, Rossi est un personnage réel, l'empereur, n'en parlons pas.

Et si cela se rattachait plutôt au miracle ? Le film le laisse entendre, lorsque, au début, un personnage met un genou à terre, la terre sur laquelle il va bâtir la Cecilia, et remercie Dieu pour son offrande. Puis, avec ses camarades, la première chose qu'il fait, c'est de construire un cercle. C'est la longue et belle séquence panoramique, circulaire, sur la plaine de la Cecilia. Littéralement, ils s'enferment dedans, s'isolent du réel, du réel du Brésil et du reste du monde. Disons qu'ils se délimitent un territoire. Ils n'auront plus, au réel, qu'un rapport utilitaire : aller chercher des outils, des graines, plus tard aller travailler sur les grands chantiers pour permettre à la communauté de survivre. Un cercle imaginaire autour d'eux qui détermine l'espace de *leur* réel et dans lequel ils vont construire leur réel, un réel qui se nourrit presque exclusivement d'imaginaire et de symbolique. Pour le reste, du contre-plaqué pour faire des toits et des charpentes.

Tout de suite, un problème pour ceux de la Cecilia : faire coïncider le code avec la pratique, et inversement. Ils arrivent avec le livre de la Loi, les écrits théoriques anarchistes que Rossi incarne aux yeux de tous.

« Style de slogans et d'affiches » dit Mao. Eh bien ! les personnages de la Cecilia vont vivre de slogans et d'affiches, se lancer leurs disputes à coup de slogans et d'affiches, d'injures et de trahisons. Car ces personnages, d'où vien-

nent-ils ? Le film le dit à peine, mais ce pourrait bien être les enfants des films des Taviani, plus polissés, plus modernes et bien plus sympathiques, fils de *San Michele aveva un gallo* ou à la limite de *Allonsanfan*, moins ouvertement marqués par le sectarisme religieux. Ils viennent de la même Italie, un peu plus tard, fin de siècle. On nous dit entre les plans et dans les contours du dialogue qu'ils ont lutté en Italie : grèves ouvrières, luttes paysannes, lutte contre la morale ouvrière et la famille bourgeoise.

Ils le disent eux-mêmes, ils ne sont pas des traîtres. Soit. Mais on connaît le nombre de qualificatifs honteux que réserve le marxisme orthodoxe pour qualifier tous ceux qui « désertent » leur terrain de lutte pour aller construire ailleurs leurs chimères. Là-dessus, passons, le film de Comolli nous empêche cette lecture, sans grande peine. Mais la Cecilia, concrètement, d'où vient-elle ? De quel processus est-elle le fruit ? Voilà une question que jamais aucun personnage du groupe ne se pose dans le film, alors qu'elle est la question qui encadre le film : au générique, la scène dans la loge du théâtre où l'empereur et Rossi formulent leur contrat. Qui, de Rossi ou de Pedro II, fait des concessions à qui ? Leur refoulé, le nôtre : *de quoi héritons-nous, de quoi héritons-nous sans lutter ?* Que faire de quelque chose dont on hérite sans l'avoir désiré, en luttant, en risquant ?

Bon. Sur cette terre qui tombe du ciel, concrètement offerte par le pouvoir, les camarades de la Cecilia vont construire une communauté, bâtir des maisons collectives, semer des graines dans des champs, vivre des rapports sociaux nouveaux, impraticables en Italie sous-développée. Mise en place d'un jeu de construction : on nous donne une terre, allons-y, construisons ce que dit l'ingénieur en chef Rossi, celui qui pense le plus parmi nous. Faisons-lui confiance, mais attention, démocratie, pas de suivisme, on garde le sens critique. Voilà, c'est la Cecilia, la terre aimée, mais pas désirée, une terre vierge, pas loin de la forêt du même nom, au Brésil, sur laquelle des camarades arrivent avec la tête pleine d'images, de mots, d'analyses, car les camarades anarchistes ont l'imaginaire riche, débordant. Une terre vierge sur laquelle on met en place une loi, la loi des rapports libérés, on vit ensemble sans s'opprimer, à bas le travail aliéné, la division du travail, à bas la morale bourgeoise, tout de suite, sur une terre qui ne connaissait pas ces sons. D'emblée, les personnages *mettent le son trop fort*. Un son libéré, un son opprimé en Italie par la classe bourgeoise au pouvoir, transplanté, voilà qu'il devient rapidement un son de pouvoir, le son de la Loi. Et sur ce son, la parole anarchiste, le film les aide à construire une image, ou plusieurs, fidèles au son, à la foi anarchistes.

Transplantation, greffe d'images et de sons, dépaysement des sujets et des discours, effet d'étrangeté. Pour les personnages de la commune, un dilemme, se conformer au paysage nouveau, ou accepter l'hétérogénéité : costumes d'artisans dans la campagne tropicale, typage à l'européenne fin de siècle pour des ouvriers et paysans italiens dans une région étrangère qui imposerait à quiconque son vêtement, sa toile ; jeu sur la langue, ressemblance/disonance, car seul Rossi s'est donné quelques rudiments de brésilien. Tout marque la différence, en même temps que l'unité des Italiens entre eux, ce qui fait leur commune, ce qui constitue aussi leur *enclos*.

Personnages hypertypifiés, les voilà mis dans un paysage, sur une scène où justement leur typage ne veut plus rien dire, sinon rappeler les marques du passé, dans un paysage où il n'est pas question de jouir de l'atypie. D'une certaine manière, ce sont les problèmes posés par l'*ancrage :* passage du typage à l'exotisme, perte du typage au profit de la mascarade. Que reste-t-il du typage pour l'œil, le destinataire, dans ce désordre du regard ?

C'est à peu près l'histoire de la Cecilia : des personnages arrivent sur une terre vierge, apparemment sans histoire, vide ; eux viennent avec leur histoire, leurs sons, des images plein les têtes, un *certain savoir venu d'ailleurs*. Bref, ils ont en tête un scénario, ils ont à peine fait les repérages. Et ils se mettent à la tâche, à la pratique : faire jaillir des images d'eux travaillant la Cecilia, de façon synchrone avec les sons qu'ils ont par ailleurs, immuables. Ils ont déjà leur bande son : la parole et le texte anarchiste, la voix dogmatique car purement stratégique, idéologique, qui ne connaît pas la tactique, ignore le réel.

Il leur manque les images, le vécu quotidien, ce qui ne s'énonce pas, des rapports pratiques. Et peu à peu les images se dégradent ; au début enthousiastes, au fur et à mesure, elles reflètent les contradictions internes à la communauté. Simultanément, le son va se brouiller, pour être peu à peu parasité par les sons bruyants et contradictoires, le brouhaha de la déliquescence qui va amener la communauté jusqu'à la rupture. Rupture ? Non, tout simplement la rencontre du réel, le trauma provoqué par l'entrée en scène sournoise puis massive des rapports anciens, division du travail et retour à la famille classique, accumulation de capital mesquine et rétro, enfin toute la chaîne de concepts que le marxisme met à notre disposition pour nous faire comprendre que tout va mal. Or, justement, les personnages de Comolli ne sont pas de ceux qui savent *avant tout*, ni théoriciens en chambre, ni avant-garde autoproclamée ; on les rapprocherait de quelque chose qui s'apparente à l'idée de « praticiens en chambre », en enclos, expérimentateurs de la libre association des travailleurs pour petits espaces. Avec parmi eux certaines différences. Certes, ils se jettent tous éperdument, avec la même enthousiasme, dans l'aventure communautaire dans laquelle ils seront juge et loi. Mais en jouissent-ils de cette loi, de son exercice ? Certainement, du plaisir pervers qui consiste justement à jouer des codes, jouer de l'exercice commun du code : se soumettre et exercer, mais aussi se soumettre à des exercices, ce qui peut expliquer une certaine chasteté. Mais Rossi, lui, sa jouissance, c'est qu'il est le seul à pouvoir effacer, à écrire. Agent principal de la loi, il est le texte, il est le texte des autres, *et* il saura aux bons moments se défaire du masque du pouvoir, faire des écarts par rapport à la place qu'on lui assigne. Il peut amender et tenter sa chance ailleurs, quand ça lui plaît. S'il a mal misé une fois, ce n'est pas la catastrophe. Une scène assez explicite, très belle, celle où il regarde au microscope une goutte de sang, du sang d'Olympia, son amour. Il jouit de l'œil à la loupe, il veut en savoir plus de l'expérimentation scientifique dans la vie comme dans l'amour. C'est là son domaine particulier, coupé du reste, alors que ses camarades se débattent dans les contradictions *réelles* de la Cecilia.

Amour et Lecture : apprentissage

L'expérience de la Cecilia, c'est aussi l'expérience de la femme vécue par des hommes, surtout par Rossi, mais c'est aussi l'expérience des hommes vécue par Olimpia. Elle *est* leur expérience, leur terrain d'expérimentation (peut-on tenter une telle expérience avec *une seule femme ?)*, ce qui constitue leur refoulé de désir : la femme hors du cercle des hommes.
Ils sont pour elle le baromètre de sa libération.
Dans le cours de l'expérience amoureuse, l'un est pour l'autre le corps sur lequel se lit, graduellement, l'avancée idéologique du sujet, et cela dans la fraternité anarchiste.

Alors peut-on dire simplement que les personnages de la Cecilia s'agitent sur une scène de théâtre et que nous voyons tout autour, nous spectateurs, la trappe, la distance, la tranchée qui sépare la salle de la scène ? Est-ce bien la lecture à laquelle nous amène Comolli ? D'un point de vue strictement brechtien, on dirait que ces personnages jouent une scène d'histoire déjà jouée aux yeux du spectateur, ce qui laisserait entendre que dans un recoin du tableau se profile quelque part l'œil du maître ou du pédagogue. C'est juste mais c'est insuffisant, car si Comolli fait s'agiter des figures humaines qui incarneraient, vivantes, maintes contradictions, concepts ou figures théoriques s'avançant sous des masques humains, en aucun cas il ne nous oblige à nous en remettre à quelque figure de maître ; ni lui, metteur en scène à l'abri de l'histoire, logé dans le discours de l'histoire, ni surtout Rossi, dont la place de maître est littéralement *dérisoire* aux yeux du spectateur. Pour nous aussi, *ni Dieu ni maître*. Mais puisqu'il faut quand même un metteur en scène, alors disons plutôt un conteur, celui qui simplement raconte une histoire, celle de la Cecilia, avec des images et des sons, celui par qui l'histoire arrive.

Serge TOUBIANA.





Rien n'indique plus clairement que Rossi ne sort jamais de la contradiction travail manuel/travail intellectuel.

En haut : **Rossi à l'intérieur de sa pièce, son bureau où il travaille, expérimente ; remarquer bien sûr le microscope, mais aussi, accrochées au mur, les jumelles, les lunettes sur la table, ainsi que les livres. Autant d'objets qui connotent le lecteur, l'expérimentateur, le pédagogue.**

En face : **Rossi prélève une goutte de sang du doigt d'Olimpia. La douce Olimpia se prête au jeu. Olimpia regarde son sang au microscope.**

Position de Rossi : à partir de la science **(science de l'œil), j'en sais plus sur ton corps que toi, je m'inquiète de ton désir, sans que tu saches rien du mien. Le sujet caché dans la science, le voyeurisme : topologiquement, j'en vois plus que tu ne pourrais en voir toi-même, et du même coup, ce que tu vois t'empêche de me voir.**





Ces deux photos illustrent bien la détérioration des rapports sociaux au sein de la Cecilia : les forces vives de la communauté sont obligées d'aller travailler à l'extérieur, sur les grands chantiers, pour le compte d'autrui : régression. **En retour, il amène, au sein de la Cecilia, la violence des rapports de travail capitalistes qui entourent la commune. Mise à nu des contradictions entre la Cecilia et le dehors, au sein même de la Cecilia.**



TYPAGE/EXOTISME, décor de pacotille :

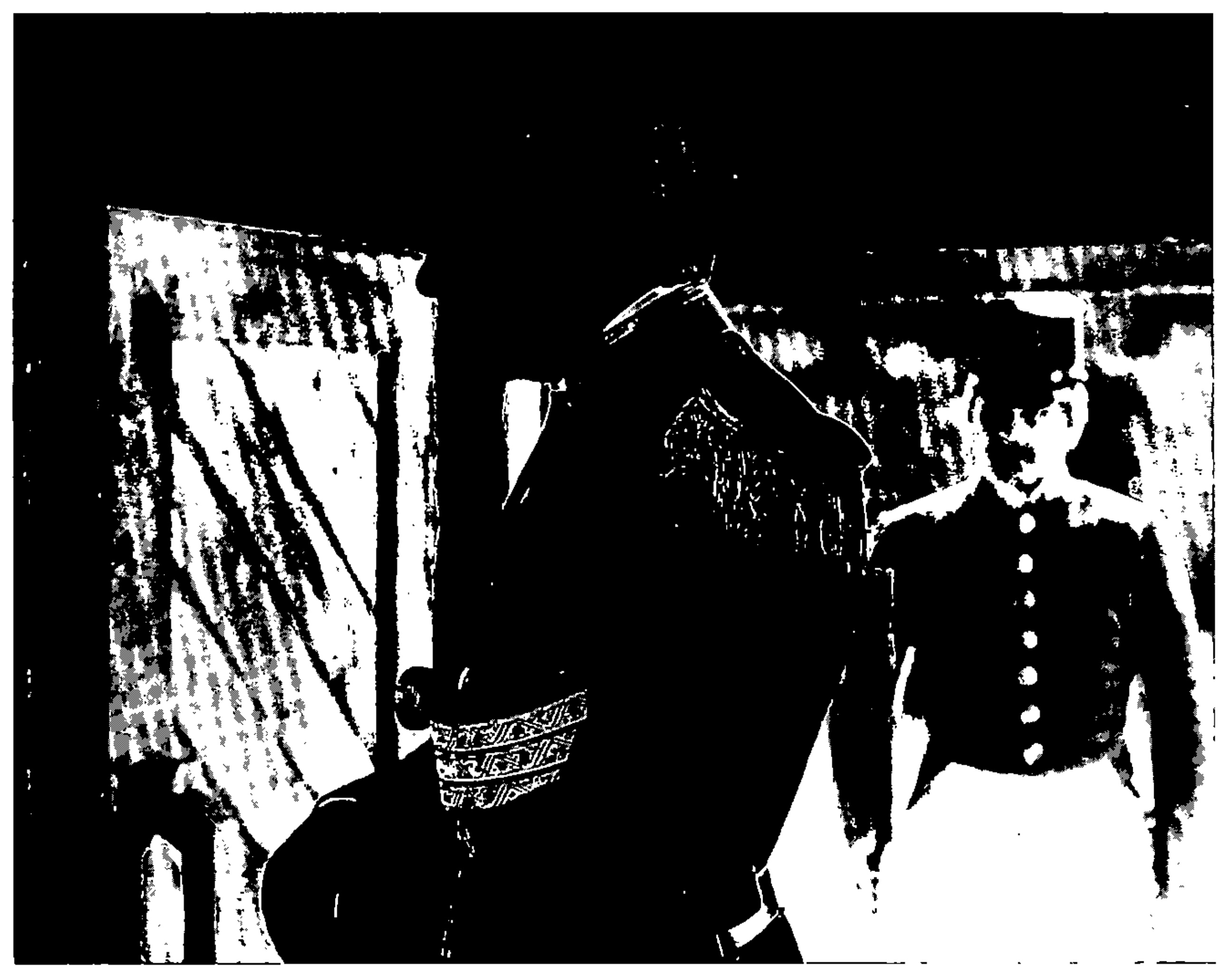
Typage ou exotisme, *selon que l'œil qui regarde se place dans le dedans ou dans le dehors du champ de la Cecilia.*
Dans le plan ci-dessus, on a deux typages (construits du point de vue de Comolli), qui, l'un pour l'autre, jouent comme le contraire même du typage, ce qui se rapprocherait plutôt de l'exotisme, du regard exotique. Il se passe que du côté des Italiens, comme du côté des Brésiliens, chacun ne veut rien savoir de l'autre. Etanchéité des deux univers, pas de communication, si ce n'est échange ou achat de produits domestiques ; donc pas de codes visuels *communs. Personne n'est digne du regard, personne n'est vu par personne. L'idée même du typage aurait du mal à s'imposer, si ce n'est pour le spectateur, qui, bénéficiant de cette double étrangeté, a tout le loisir, l'intelligence, de faire se juxtaposer les deux codes.*

Notons encore l'universalité du champ exotique : ce décor pourrait aussi servir à une publicité pour le café du senor Jacques Vabre, ou pour un western à la Leone qui se passerait près du Mexique.









Irruption du hors-champ de la Cecilia : les militaires de la République Brésilienne font leur entrée dans la pièce où se joue, au même moment, une scène de La mort de Danton *de Büchner. Ils invitent les Italiens à s'enrôler dans la jeune armée républicaine, ou à quitter le pays. Le champ de l'histoire, qui constitue le hors-champ de la Cecilia, a beau apparaître comme un personnage sur un plateau de théâtre, il n'en constitue pas moins* le réel.



Comolli, debout, racontant une scène aux acteurs : LE NARRATEUR. L'équipe de tournage formant une communauté travaillant à construire un film sur une communauté.

« J'ai appliqué un principe moteur qui consistait à faire le film avec *des comédiens. Il y a une question que je me suis posée dès le départ : est-ce que je prends des non-professionnels ou des acteurs professionnels ? C'était une époque où nous étions tous favorables aux non-professionnels, parce qu'on avait vu des tas d'exemples de ça, et moi aussi, j'avais écrit des choses sur le cinéma direct qui m'avaient engagé dans cette voie-là. J'avais fait mes courts métrages avec des acteurs non professionnels, j'étais donc favorable à cette idée. Et puis j'ai adopté la position inverse, j'ai eu envie de travailler avec des comédiens professionnels en tant que techniciens du corps et de la voix, avec cette idée que je pouvais arriver à condenser suffisamment d'éléments en travaillant avec eux, pour qu'ils puissent à la fois être des personnages qui n'ont pas de substrats naturalistes, et auxquels on puisse adhérer, croire concrètement quand on les voit sur un écran, qui n'apparaissent pas comme des personnages porte-parole, des voix venues du ciel, mais comme des gens qui sont vraiment ces types au milieu de leurs problèmes, dans cet espace. C'est pour cette raison que j'ai travaillé avec des professionnels, et le principe de base à ce niveau de la construction du film, c'était celui de la condensation : j'ai essayé chaque fois de faire jouer ensemble des éléments qui souvent sont séparés, soit dans le temps, soit dans les plans. Moi, j'ai essayé de les mettre ensemble : par exemple, mettre dans le même plan le travail ou la vie, ou l'action, et la parole, le discours, la réflexion, ne pas les séparer dans deux espaces ou deux temps différents. Mais j'ai essayé aussi de mettre dans le même personnage, comédien, des éléments qui soient au départ, disons, des déterminations de classe, ou d'idéologie de classe (« tu es l'ouvrier », « tu es le paysan »), en typant au maximum, en simplifiant, et en même temps en faisant qu'il soit reconnaissable : c'est tel individu et pas un autre.*

« J'ai voulu faire un film qui ne soit pas du tout distancié, qui soit au contraire un film auquel le spectateur puisse croire et adhérer directement. L'idée, c'est qu'on s'était fait tellement chier à voir des films où les discours politiques étaient tenus par des per-



sonnages qui étaient des porte-parole (soit du réalisateur, soit d'un grand auteur marxiste), qui arrivaient là sur le devant de la scène, et qui récitaient un morceau de Lénine ou de Marx. Cela ne nous plaisait pas tellement, même si nous avons défendu ce type de choses. D'un autre côté, je voulais éviter à tout prix le naturalisme, si bien que j'ai essayé de trouver une autre solution : faire un film où des personnages puissent tenir des discours qui soient en même temps leurs discours, auxquels on croit comme si c'était leurs discours. Quand l'ouvrier cite Bakounine sur les intellectuels, on ne se dit pas : « Tiens, il cite Bakounine, il se souvient de Bakounine », ou : « C'est une citation de Bakounine », « Voilà le texte de Bakounine qui vient de parler » ; au contraire, on voit bien qu'il a intériorisé ce discours, qu'il l'a fait sien et qu'il le porte de façon active, réelle, vivante... »

« On a quand même nourri ces personnages d'un tas d'éléments anecdotiques, historiques, qui nous ont servi de base de départ, qui ne sont jamais apparus dans le film, mais qui ont servi à définir ces personnages et à les faire fonctionner : on leur a donné une vie, un vécu, beaucoup de choses.

« Cela impliquait que je travaille réellement avec les acteurs, que je ne les dirige pas comme on l'entend dans le cinéma, mais que je collabore complètement avec eux. J'ai accepté le principe et je l'ai mis en œuvre : en acceptant toutes leurs suggestions, remarques, transformations qu'ils apportaient, en travaillant avec eux sur le plateau quant à tous les aspects techniques de la construction du personnage, de leur jeu, de leurs mouvements. Je peux dire qu'à ce niveau-là, ils ont participé complètement à la mise en scène. Le travail qui a été fait avec les acteurs, c'est pour moi la chose la plus importante dans ce film, c'est ce qui m'a le plus appris sur ce que je ne connaissais pas du cinéma. Je suis parti avec eux en leur donnant uniquement des indications politiques ou idéologiques. Je leur ai dit : « Tu es tel personnage qui joue tel rôle, qui a telle position, qui est opposé à tel autre pour telle ou telle raison, toujours politique ou idéologique, qui va changer parce qu'il va être convaincu. »

(Extrait d'une conversation avec J.-L. C.)

Chantez le code !

par
Serge Daney

Il y a une phrase que l'on n'entend jamais dans *La Cecilia*. « *Je l'avais bien dit ! je l'avais bien dit que ça finirait mal, que ça ne pouvait pas réussir, parce que, etc.* » S'il y a une chose qui n'intéresse pas ces expérimentateurs, c'est bien de discourir sur l'expérience (succès ou échec ?), d'en tirer un bilan — c'est-à-dire d'en commencer avec le ressentiment. Ni triomphe tardif de la lucidité sur l'aveuglement, ni écroulement d'un rêve, ni « c'est la faute à ». Au moment le plus dramatique, quand la colonie flambe et se scinde, eh bien ! même à ce moment-là, la phrase fatidique ne sera pas dite.

Est-ce à dire que Comolli est bête ? Qu'il croit avec autant de naïveté que ses personnages à la viabilité de cette colonie anarchiste et qu'il en enregistre l'échec sans bien en comprendre les causes ? Tout nous empêche de penser cela. Les preuves de l'intelligence de Comolli, j'entends son intelligence de la situation historique, ne manquent pas (*cf.* son propre texte dans notre dernier numéro) ; elles constituent un réseau de notations (sur le « dehors » de la colonie) qui interdisent à un spectateur, fût-il frotté de marxisme, d'être plus intelligent que l'auteur. Il est clair que, en dehors même des contradictions internes à la colonie, les contradictions externes (l'histoire du Brésil) sont telles que l'expérience Cecilia est condamnée — d'entrée de jeu — à tourner court.

D'entrée de jeu, ne l'oublions pas. Il est patent que la colonie se fait envers et contre tous, à commencer par Malatesta, qui écrit dans le journal *Critica sociale :* Rossi est un déserteur. Et simultanément, du fait qu'elle est octroyée (au seul Rossi) et non gagnée, on peut dire que la Cecilia est d'emblée perdue : son histoire n'est jamais que celle de son rachat. Aucune ambiguïté donc. Simplement, ce n'est pas seulement Comolli qui sait exactement situer (comme on dit vulgairement : replacer dans son contexte, gna gna gna) l'expérience Cecilia (ses conditions objectives et subjectives de possibilité), c'est la Cecilia elle-même, *si elle le veut et quand elle le veut*, qui peut mesurer à tout instant l'écart entre ses rêves (les contradictions dont elle accepte de se donner à elle-même le spectacle) et la réalité (dont, c'est clair, elle ne veut rien savoir : elle ignore le Brésil et les Brésiliens, avec la bonne conscience propre à tous les colons : on a occupé des terres où il n'y avait personne).



Le théâtre



Le dazibao



Le toast



L'alphabétisation



La citation (hurlée)



La chanson

A partir de là, impossible de confondre *La Cecilia* avec les films des (intelligents — mais d'une tout autre intelligence, celle du show business) frères Taviani. P. Bonitzer a montré comment, dans *Allonsanfan*, le spectateur voyait ces autres expérimentateurs que sont les Frères Sublimes avec les yeux dessillés de Mastroianni. Heureux spectateur ! Le voici dans le sens de l'Histoire (le bon sens, c'est-à-dire celui de la fiction, de l'histoire avec un petit h), jouissant du spectacle touchant et guignolesque de ce (ceux) que l'Histoire a rejetés : renégats ou fanatiques, les Frères en question. Rien de tel chez Comolli. Il ne ménage pas de balcon à son spectateur. Le sens de l'Histoire l'intéresse d'ailleurs modérément. *La Cecilia* est l'histoire non d'un pari ou d'un calcul, mais d'un rachat et d'une fuite en avant. *« O exilés d'Italie/A l'aventure on part/Sans regrets ni pleurs. »*

Une chose ne manquera pas de frapper dans *La Cecilia*, c'est que le film se présente comme une véritable collection de contradictions. Toutes sont là : homme/femme, paysan/ouvrier, manuel/intellectuel, etc. Je crois néanmoins qu'elles ne donnent pas tant lieu à des situations qu'a des *figures*, au sens où on parle de figures de danse ou de figures imposées. Ces figures ont besoin de figurants, non pour les porter avec gravité et les empoisser de vécu, mais pour les *jouer*. Et ce jeu, c'est l'expérience même de la Cecilia, son temps de survie.

L'une des conditions impératives du jeu est d'emblée réunie : le terrain est alloué, non conquis. Supposons un instant qu'il ait fallu gagner ce terrain par la lutte, la guerre, le calcul ; il se serait alors produit entre les hommes et les lieux, les discours et les pratiques, plus de poids, plus de mémoire, plus de ressentiment : plus *d'ancrage* (*cf.* Ford que Comolli admire et qu'avec le plus grand respect, ici, il parodie). Au lieu de quoi, lâchés sur le terrain de jeu qui leur est alloué, nos colons n'ont, pour s'y ancrer, que leurs mots et leurs chants, leur seul bien commun : leur *langue*.

La langue de l'anarchie est riche. Elle est faite de chansons, d'airs d'opéra, de bouts de doctrine, de citations de Bakounine, de proverbes paysans, etc. *La langue de l'anarchie n'est pas une langue de bois*. Elle est à la fois populaire et intellectuelle, simpliste et compliquée, pleine de rêves et de méfiance. Elle se dit, se récite, se déclame, se chante ; ne se parle pas. Tout l'intérêt de la démarche comollienne consiste à faire de la langue de l'anarchie non pas le lieu de la communication (du débat, de l'analyse, de la contradiction, du reproche, du « je l'avais bien dit ! ») mais un lieu intransitif, l'élément commun de la jouissance, la terre commune aux paysans et aux ouvriers, aux intellectuels et aux analphabètes. La langue, c'est ce qui permet de dire que les choses ne vont pas, mais c'est aussi l'élément dans lequel ce qui ne va pas se résorbe à peine dit, *parce que* dit.

En veut-on des exemples ? Lorsque Luigi (Luigi l'ouvrier, Luigi-Robespierre) proteste contre l'idée de vote (qui lui paraît ouvrir la porte au pire parlementarisme), il n'interpelle pas Lorenzini de sujet à sujet, il ne lui reproche rien, il hurle une citation : *« Notre patrie est le monde entier/Notre loi la liberté/Et dans notre cœur la rébellion. »* Il se révolte, certes, mais c'est encore dans le code. Parfois il se produit comme un cran d'arrêt, les limites de la langue sont atteintes. A Rossi qui lui dit : *« Tu le sais, que la terre appartient à qui la travaille ? »* Rocco, le paysan, répond : *« Et alors ? »* A Lorenzini qui lui demande de développer l'idée : *« L'Etat moderne n'est rien d'autre que la réalisation de la vieille idée de domination »*, Alfredo répond, en riant : *« Sûr que je le peux. Mais je ne veux pas ! »* La langue de l'anarchie ne connaît pas de dehors : il y a simplement des moments où elle n'a plus cours.

Il y a dans *La Cecilia* un refus de la parole vive, un refus des effets de « première fois » (encore un film que le naturalisme révulse). Tout ce qui peut se redire, se répéter, avec plaisir est préféré à ce qui pourrait s'improviser dans la gêne. Dans ce film sans effets et sans affects, ce qui finit par émouvoir, c'est le rapport de chacun au code commun, ce qu'il en fait. Il existe, dit Jakobson, une fonction du langage (qu'il appelle *phatique*) par laquelle (allô ?) on assure l'allocuté (allô, oui ?) que le canal de la communication reste ouvert (allô, j'écoute ?) quand bien même rien n'y passe. *La Cecilia* est un film phatique.

Si j'avais à résumer le film d'une formule, ce serait : *« Ce que tu dis, pourrais-tu le chanter ? »* Pourrais-tu en faire du texte, de la citation, du dogme, du cours ? Mais aussi : de l'opéra, du dazibao, du théâtre, de la rengaine ? La loi anarchiste — ni Dieu ni maître, — c'est avant tout le *« ni Dieu ni maître de la langue »*. C'est chercher quel usage de la langue a, *hic et nunc*, force de loi. Ce peut être aujourd'hui la pédagogie, ce sera demain la chanson et plus tard le théâtre. Qui le sait ? Pas plus Rossi qu'un autre.

Perversion dans *La Cecilia ?* Le code est devenu la langue maternelle, nul autre désir dans la colonie que celui de l'habiter, de s'y mouvoir, d'en jouer. Le corps maternel, non pas la terre octroyée par les pères indignes (Pedro II, Rossi), mais la langue où la loi insiste et court comme le furet.

Serge DANEY.



Gail



Terry

L'aquarium *(Milestones)*

par
Serge Daney

On risque de ne voir, dans *Milestones*, qu'un bêlement de plus en faveur d'on ne sait trop quelle convivialité U.S. Notre table ronde même est un peu idyllique sur un film qui l'est si peu (idyllique). Changeons, s'il se peut, de disque.

1. *Mauvaises rencontres.*

Il y a, dans *Milestones*, deux moments *atroces*, deux accrocs dans le tissu du film, atroces parce que rigoureusement imprévisibles. La première fois, lorsque Gail, la jeune femme qui travaille dans une boîte de nuit-restaurant (miteuse, à ce qu'il semble), est agressée par un maniaque sexuel (*I want you to suck me*). Muette d'horreur, elle ne doit d'être sauvée qu'à l'intervention de l'aveugle que le bruit a alerté (John Douglas, coauteur du film). La seconde fois, lorsque Terry, le G.I. démobilisé, se retrouve *seul* dans la rue (au sortir d'un long repas — moment de la vérité où il dit le désir qu'il a de s'intégrer à la communauté (mâle) qui est toute prête à l'accueillir), rencontre quelqu'un (un ami?) qui lui propose de participer à un casse « sans danger ». Le casse tourne mal : Terry est tué, abattu par un flic.

Gail et Terry ont ceci de commun qu'ils sont à un tournant de leur existence, sur le point de passer de nouvelles alliances, de liquider donc un peu de leur passé (Gail veut quitter son travail et son patron — Al — qui veut à tout prix la retenir, Terry veut simplement revivre, loin du Viet-nam). Si le film était cette bergerie postgauchiste qu'on s'est empressé un peu partout de voir (et avec quel soulagement !), cela aurait donné lieu à de beaux moments, infiniment émouvants, sur l'entraide et la solidarité. Rien de tel. Ce par quoi passent Gail et Terry (et ce dernier y laisse sa peau) s'apparente plutôt à un *rite de passage* (passe difficile, passage à vide, examen de passage, etc.).

2. *Un tissu ne tient pas chaud.*

Nous avons parlé, à propos de *Milestones*, de (grande) famille, de communauté, d'ersatz de parti, de camp du peuple, de collectif d'énonciation, etc. Des mots faits pour nous rassurer. Il me semble que l'ensemble des personnages (il faudrait dire : des « corps » sonores) de *Milestones* ne forme ni une fresque, ni une chronique, ni un document, mais un *tissu*. Un tissu vu au microscope et dont on voit qu'il tient autant par ses vides que par ses mailles. Un entrelacs lacunaire. C'est tout le contraire d'une maison, d'un lieu chaud ou d'un abri maternant. Un tissu, ça ne se fait ni ne se défait comme ça, à (même bonne) volonté : tout s'y communique de proche en proche, avec d'inévitables effets d'après-coup (les retours de manivelle d'un boustrophédon cruel). Ce qui s'y tisse de neuf met en cause (et se met à causer à) ce qui est déjà tissé. Les rapports humains ne s'y tricotent pas en toute sécurité, ils se nouent sur du vide, sur un fil, et sans filet. Tomber entre les mailles du filet, *avoir un passage à vide*, c'est mourir, mourir de la mauvaise rencontre.

La mauvaise rencontre, c'était déjà, pour les militants de *Ice*, l'émasculation. Dans *Milestones*, ce qui est mal rencontré, c'est ce dont on ne parle jamais dans le reste du film : la réalité de la sexualité (Gail), la réalité de la mort (Terry). Dans les deux cas : l'agression. Rien à voir avec un retour du refoulé, ce qui revient, c'est ce qui a été *dénié*. On ne veut rien savoir de l'agression qui *est* la réalité américaine et qui, telles les rives qui enserrent le fleuve de *Numéro deux*, menace et parfois déborde l'étroit chemin que pavent les *Milestones*. Retour dans le réel, réel comme traumatisme.

3. *Le réel : ce qui ne vient pas deux fois.*

Poursuivons la métaphore textile. De quoi est tissé le film ? De longues coulées de vécu, où la parole des uns fait écho à l'écoute des autres? La glauque story naturaliste du « comme si vous y étiez (chez eux) »? C'est tout le contraire. Il suffirait de ne plus entendre la bande son pour être confronté à *ce qui,* dans les images, *n'a rien à voir.*

Rien à voir (comme on dit à la foule pour l'écarter d'un accident : il n'y a rien à voir) = rien de commun = rien à regarder. L'hétérogénéité des images ignore la suture, et le hors-champ, cette réserve de visions. Une caméra omniprésente, une parole incessante sont là *pour de bon,* et de là — du tissage qui entre elles se fait — on ne sortira pas. De même n'y a-t-il, pour le collectif, rien à voir, rien à rencontrer. Personne ne le voit et il ne voit personne (ce n'est pas pour rien qu'en son centre est un aveugle). A-t-on assez remarqué qu'il est possible, dans *Milestones,* de traverser l'Amérique sans y rencontrer personne? Personne de l'autre camp, de l'autre Amérique, la non-marginale, la moyenne, la satisfaite ?

Ce qui se rencontre, à la faveur de deux secondes d'inattention, ce qui couve entre les plans — et que le tissage, s'il est trop lâche, laisse apercevoir, — ce sont les éléments épars d'une sorte de cosmogonie improvisée : images erratiques, inserts cruels : sable du désert, vaguelettes, une cascade, mais aussi la flamme d'un brûleur, des pierres rougies, un placenta, des poissons — morts peut-être. L'insert est dans *Milestones* le lieu du passage à vide, le point d'ancrage de la pulsion de mort (retour à l'inanimé, à l'organique : à ce qui bouge mais n'est pas humain). L'insert est chez Kramer le lieu de la jouissance (comme le noir chez Godard) : *là où le* n'importe quoi *du réel se présente.*

Que pourrait bien être, au cinéma, le *réel?* Non pas le référent ou l'effet de réel, mais ce réel dont Lacan nous dit (*Tuché et automaton,* in *Séminaire,* livre XI, p. 54) qu'il est « la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée ».

A n'en pas douter, quelque chose qui se définit d'être *inassimilable.* Des images qui se présentent mais qui ne se représenteront pas. On n'aura pas le loisir de s'y reconnaître : ce n'est donc pas l'imaginaire. On n'aura pas l'occasion de s'y amarrer avec de l'écriture : ce n'est donc pas du symbolique. Le réel : ce qui ne vient pas deux fois. C'est ce qui arrive très exactement à Gail et à Terry : ils sont très près du bord risqué (*The Edge*) du métier à tisser, là où la rencontre peut être mortelle de n'avoir lieu (et de plans pour ce lieu) qu'une fois.

4. *La tribu tisse.*

Et la rencontre n'est si mauvaise que parce que *Milestones* (et comme J.-P. O. a raison de le dire dans son poème!) est pensé *à partir et à l'intérieur d'un processus de ségrégation.* Autant et plus qu'un documentaire sur le reflux de la gauche américaine ou qu'une invitation à l'amour généralisé, le film de Kramer-Douglas c'est : *de quoi se constitue une tribu?* Et comment elle se constitue, cette tribu, de sa propre mise en images? Question posée par les auteurs sans un gramme d'humour, question que nous avons eu tendance à escamoter dans notre table ronde, au nom d'un marxisme-léninisme devenu exotique (américain) mais encore compréhensible, même si toujours ronronnant.

Avions-nous envie de mesurer ce qui est pourtant l'évidence : la ségrégation est la vérité de l'Amérique, l'ombre portée de son idéologie démocratiste, le terreau d'où nous viennent, pêle-mêle, *Milestones* et la bande à Manson, les *Weathermen* et les *Jesus people?* Ghettification : stade suprême de l'impérialisme.

Alors il faut dire que *Milestones* est l'anti-Nashville, parce que ce qui est précieux, bouleversant, dans le film de Kramer et Douglas, c'est qu'*ils n'en savent pas plus que leurs personnages, mais que de ce qu'ils savent, ils veulent se tisser un rempart et baliser un avenir.* Au lieu de quoi, au nom des quelques années-lumière d'avance que l'artiste-témoin-de-son-temps Robert Altman a sur sa méprisable faune, son dérisoire zoo sudiste, *Nashville* nous rassure (nous : la bien-pensante doxa de gauche new-yorkaise et/ou parisienne) sur ces « mauvais autres », ce système de mauvaises stars.

Une tribu? Si cela est, peut-on parler aussi facilement de « nouveaux rapports sociaux »? Peut-être, mais à condition de voir ce qu'elle tisse, la tribu *Milestones :* une sorte de *mascarade ethnologique* (comprendra-t-on enfin que la vérité de l'idéologie, sa réalité même, c'est la mascarade, le travesti?), le simulacre de la primitivité : expérience de la terre et négation des autres tribus : les nouveaux Indiens. Bien sûr, c'est une tribu paranoïaque, et comme dirait Schreber, à la six-quatre-deux : pas de chefs (sinon un guru aveugle qui troue à peine la fiction); pas de travail commun, peu de rites : on ne se retrouve, presque tous, que devant un immense aquarium, métaphore et de l'espace du film et du corps de Karen (les eaux de la naissance : la cascade *après* la fin du film, quand les spectateurs, à leur tour, se sont déjà levés pour quitter *leur* aquarium : la salle de spectacle). Une tribu amputée de deux ou trois classes d'âge; a-t-on assez remarqué qu'on ne croise personne dans ce film qui ait, disons, quinze ou quarante-cinq ans?

5. *Ne pas mentir.*

Qu'est-ce qui fait tenir la tribu? En quoi consiste-t-elle? Un bloc de salive, pourrait-on dire. Des mots entassés sur des mots. Mais attention, le mensonge, je veux dire le mensonge *délibéré,* est interdit. Le manque irrémédiable d'humour du film (ce qui le rend, à la différence de l'agréable *Nashville,* pour beaucoup angoissant) provient de cet interdit. C'est qu'il y a dans ce que je dis — si j'ai de l'humour — la trace de ce qu'il y a un autre discours, autre : hostile, ennemi, avec lequel il faut que je compose. Ce discours autre est totalement absent de *Milestones :* dénié, suspendu, mis entre parenthèses. Ce qui se dit dans *Milestones* a une tout autre fonction : c'est le tissage même, c'est, ce capital de mots, la *survie* de la tribu. Mentir serait mettre la communauté en péril. (Chez certains Esquimaux, les conditions matérielles de survie sont si aléatoires que la parole, rare dépense, se doit d'être véridique, le mensonge étant, lui, et un luxe et un crime.)

6. *La perte de vue.*

Notre table ronde a un défaut : on n'y parle presque pas de la *forme* du film. Or, il y a un nombre limité de principes organisateurs d'images et de sons à *Milestones* (comme à *The Edge, Ice* ou *In the country,*

d'ailleurs). Si le film casse irrémédiablement tout naturalisme, c'est qu'il ne filme — de la façon, elle, la plus naturelle — que des situations où il y va de la *perte de vue*. Le film entier est une interminable partie de *fort-da*. Une caméra légère ne perd de vue celui qu'elle cadrait encore à l'instant que pour le retrouver dans un espace qui n'a été *off* que le temps d'un clin. Ceux qui se sont perdus de vue se retrouvent. Pères et fils, mère et fille *re*prennent contact, *re*nouent, se *ré*concilient. Et ceux qui étaient en prison, les perdus de vue par définition, en sortent. Discussion entre Peter, libéré de prison, et John le potier, aveugle : « A quel âge es-tu devenu aveugle? » — « De quoi te souviens-tu? » Il y a, dans *Milestones*, une et une seule division du travail : *ceux qui sont filmés parlent de ceux* (et de ce) *qui ne le sont pas*. Rude moyen pour en finir avec le hors-champ. Le dehors, on l'a vu, c'est l'irruption de l'insert. Tout se passe *dans* un aquarium, où les poissons se relaieraient pour aller faire un peu de représentation du côté de la glace-vitrine-écran. Seul message : nous existons.

On dira : mais c'est les travaux forcés! Oui. Une tribu ne peut se permettre de perdre un seul de ses membres — même de vue!

Serge Daney.



UN CHANT D'AMOUR (Genêt)

Auprès de ce court film muet, réalisé en 1950 par l'écrivain Jean Genêt et interdit pendant les vingt-cinq années qui suivirent, la plupart des films qui s'intitulent « d'amour » risquent de passer pour ce qu'ils sont : du toc.

Un chant d'amour est l'histoire de trois trous. Une sorte de modèle réduit de la dérisoire machinerie par laquelle l'œil **(celui du surveillant et celui du spectateur, confondus)** croit qu'il s'assujettit quelque chose de ce qu'il voit.

Entre deux prisonniers, un mur, et dans ce mur un trou imperceptible par lequel seule une paille, triée avec amour de l'infecte paillasse (ce tri, c'est cela même, le chant), peut pénétrer. Un orifice trop petit pour qu'il puisse même servir d'œilleton, juste assez grand pour que par la paille (trait d'union, copule) l'un puisse souffler dans la bouche de l'autre la fumée d'une cigarette.

Entre les détenus et leur gardien, le second trou est celui du judas par lequel le gardien s'assure de ses prisonniers (ses objets scopiques), ceux-ci chauffés à blanc, en proie au plus violent désir.

Entre le gardien et le spectateur éventuel (de ce film si longtemps interdit), l'écran même, la dernière lucarne, ce trou rectangulaire ouvert sur l'espace carcéral et par lequel un spectateur peut s'amarrer à ce qu'il voit.

Il y a dans le film une idée, poursuivie avec la plus grande ténacité, une sorte d'histoire de l'œil (mais pas du tout une histoire à la gloire de l'œil). Chaque fois que le spectateur risque d'être comblé dans sa position de voyeur, intervient dans la brusquerie du contrechamp, **et comme un rappel à l'ordre,** l'œil glauque et concupiscent du gardien. Toutes les fois que le spectateur, oubliant sa situation, sa **posture,** s'apprête à jouir de ce qui se joue dans ce petit théâtre du désir (désir aveugle : eux ne se voient pas et ne se touchent qu'en rêvant éveillés, mais ils s'entendent, se respirent), il est tout simplement transformé en gardien. Gardien de la prison, gardien du spectacle : figure incontournable du suspense, condition même du chant, condition pour que le chant ait lieu — et durée (le chant dure).

Aussi, lorsque le gardien, qu'affole son propre désir, pénètre dans une des cellules pour imposer son bon plaisir à l'un des détenus, il n'a rien à voir avec la figure du « tortionnaire-qui-va-révéler-à-sa-victime-qu'elle-veut-être-violentée ». Cette image très midinette, très **Portier de nuit,** repose sur l'idée assez courte que rien n'est plus aisé que d'imposer à quelqu'un sa jouissance. Dans **Un chant d'amour,** plus simplement, le gardien-voyeur intervient pour le détenu comme l'instrument de son plaisir, un instrument auquel le détenu dénie toute existence, qu'il nie comme sujet, qu'il prend comme prothèse.

Qu'est-ce qu'un spectateur ? Guère plus que le **gardien** de ses images. Ce qui se copule entre elles ne le regarde pas.

S. DANEY.



THE PIED PIPER (Demy)

Avec ce film anglais, beau et inexplicablement inédit, Demy peaufine sa mythologie. Dans la très belle histoire du joueur de flûte d'Hamelin, il trouve tout ce dont il a besoin pour ajouter un chapitre de plus aux « **Aventures de la causalité** », puisque c'est de cela qu'il s'agit chez lui — et que de cela. D'où viennent les choses ? Les enfants ? De la théorie cloacale au cloaque lui-même, il n'y a qu'un pas, puisque dans cette histoire médiévale, il s'agit de rats (et d'enfants). D'où vient la maladie ? La peste ? Le débat qui est au cœur du film, débat théologique, est à prendre au sérieux. Ou bien c'est Dieu qui envoie la peste aux hommes pour les punir (et alors qu'a-t-il besoin de rats ?). Ou bien, ce sont les rats qui portent la peste. C'est cette dernière thèse que veut prouver, seul contre tous, l'alchimiste juif Melius, figure du progrès scientifique (la première dans le cinéma de Demy). Il choisit les rats contre Dieu et meurt sur le bûcher. La ville est alors pestiférée, parcourue en tous sens par les vrais agents de la peste, les rats. Mais par un paradoxe qui n'est qu'apparent, ils sont aussi les agents de la vie (porteurs de germes, de gènes aussi) puisque échappent de l'épidémie, conduits hors de la ville par le joueur de flûte (le chanteur Donovan), des enfants de blanc vêtus qui ont déjà le secret de leur naissance derrière eux.

P.S. : La non-sortie du film, puis sa sortie tardive et bâclée, indiquent assez la bassesse et le je-m'en-foutisme de cette pratique de **dispatching** encore appelée « distribution ».

S. DANEY.

TERRE D'ESPAGNE (Ivens)

Terre d'Espagne, de Joris Ivens, tourné en 1937, au beau milieu de la guerre, reste aujourd'hui, en 1976 un film d'actualité.

Non pas tant sur l'Espagne, comme le ferait d'abord croire la sortie du film à un moment où celle-ci occupe une page nouvelle, non plus celle de la tuerie froide, mais celle de la perspective d'un changement de régime qu'on veut nous faire miraculeusement espérer. Aucun élément en effet, dans ce film, pour comprendre après coup la raison de l'échec, et avec lui de tant de désillusions, aucune analyse des contradictions internes au régime renversé, du jeu des forces en présence.

Si **Terre d'Espagne** reste aujourd'hui un film d'actualité, c'est par rapport à un autre registre, celui de l'imagerie de la guerre. Seul parmi tous les autres films sur cette guerre, il la présente non pas comme une grande répétition du grand cataclysme inévitable de la Seconde Guerre mondiale, mais comme avant-première des guerres de maintenant, des guerres à venir, celles des peuples contre l'agression impérialiste. En une heure de temps Joris Ivens nous révèle le sens profond et historique de la guerre populaire, à une époque où la télévision, par un flot d'images continuelles, tend à la transformer en spectacle quotidien pour l'œil et à la banaliser comme phénomène naturel perpétré par d'incorrigibles fanatiques.

Depuis des semaines, presque tous les jours au journal télévisé, des images de la guerre du Liban : ça fait au total plus d'une heure déjà, mais sur la guerre du Liban, on ne sait rien, on ne comprend rien, si ce n'est la seule chose pourquoi sont faites ces images, qu'il y a beaucoup de morts, de souffrances humaines, de violence et de fanatisme et qu'il faut pour mettre fin à tout ça, préparer le spectateur à intervenir comme arbitre. On ne comprend rien parce que la caméra reste toujours au milieu des combats à la recherche du scoop événementiel, la position du reporter préfigurant ici et toujours celle qu'on veut donner au spectateur.

Au milieu de ce tourbillon d'images, **Terre d'Espagne**, c'est d'abord un espace : celui de cette terre de Castille que les paysans doivent travailler pour vivre, et pour la travailler, ils doivent la défendre de ses ennemis venus d'ailleurs pour les en déposséder. D'**ailleurs**, c'est-à-dire l'ailleurs de cette terre.

Et c'est là que réside toute la force des images d'Ivens. Sur l'ennemi, qui il est, d'où il vient, la force dont il dispose, elles ne savent rien, rien de plus ni rien de moins que l'ensemble des combattants. Car, entre la pelle des paysans qui travaillent la terre et le fusil de ceux qui la protègent entre l'arrière et le front, de l'un à l'autre, entre la ville, Madrid encerclé, et la campagne, la caméra a choisi son camp : au sens le plus restrictif, le plus engagé, le plus politique. Elle a choisi son camp matériellement, ce qui signifie en temps de guerre : **militairement.** Et, pas plus que la pelle ou le fusil, elle ne choisit, ne peut choisir, de franchir le front pour aller, sous prétexte d'analyse objective des

rapports de force, de savoir en plus sur l'histoire, voler des images à l'ennemi.

Ici, le front militaire est aussi celui des images. Pas de hauts faits d'armes pour la caméra, ni pour la pelle, ni pour le fusil, mais un travail quotidien dans le quotidien de la guerre, où la seule avance qu'il s'agit d'avoir, ce n'est pas une avance sur l'histoire, mais sur l'ennemi. Où il n'y a pas non plus beaucoup de temps pour s'apitoyer sur les horreurs de la guerre, pour s'y apesantir longuement : on se tait et on se dépêche de construire des canaux d'irrigation pour que la terre nourrisse le front qui la défend, pour construire de nouvelles barricades, pour mettre à l'abri des bombes le patrimoine culturel défendu par le peuple de Madrid.

Plus que d'images de guerre, il s'agit de celles d'hommes et de femmes qui, à l'exemple de ce don Quichotte en statue, héros populaire placé en avant des barricades, osent combattre envers et contre tout, contre toutes les oppressions. A côté des armes du peuple, la caméra a pris place pour combattre — le combat des images, — pour témoigner devant l'histoire du sens profond de cette guerre.

Jamais encore le mot arme appliqué à la caméra n'a pris un tel sens, et jamais encore en retour la caméra n'a su donner un tel sens à l'image d'un peuple en armes.

Thérèse GIRAUD.

CINEMARABE (Plate-forme)

Le cinéma arabe, le vrai cinéma, ne vit ni chez lui, ni ailleurs. La domination des **majors**, à la fois sur le circuit de distribution et d'exploitation, même dans un pays grand producteur de cinéma comme l'Egypte, est forte. Que dire de la Tunisie, du Maroc, du Liban ? Les expériences de nationalisation en Syrie et en Algérie ont donné leurs fruits, celle de l'Egypte a échoué, mais nous pensons qu'il faut les refaire. En dehors de chez lui, le cinéma arabe est emprisonné dans les circuits de troisième zone où ne sont projetées que les lies de cette production (principalement égyptienne ou libanaise) et participent à l'acculturation des travailleurs immigrés, tout comme le font les films français, italiens, américains et le tout fort pornographique. Les quelques films arabes qui ont eu droit de sortie ont été retirés de l'affiche (**Les Dupes**) ou ont été victimes d'un silence ignorant (**La Mer cruelle** et **La Terre**) ou d'un silence complice (**Kafr Kassem**).

Nous pensons que le premier devoir de la critique arabe est de lutter chez elle, mais vu la mondialisation des problèmes, il faut qu'elle lutte ailleurs, là où elle peut établir des contacts avec toutes les forces combatives et progressistes dans le monde. Ailleurs ne signifie nullement l'exil, mais certainement une programmation stratégique qui faciliterait une meilleure évaluation et fournirait une aide capitale aux films arabes qui ne sortent pas chez eux, donc pas dans cet ailleurs-là. D'un autre côté, l'ensemble critique arabe est parcellaire : ceux d'Egypte ne connaissent pas ceux de l'Algérie, ceux du Maroc ne sont pas au courant de la réflexion des Syriens. **L'Union des Critiques de Cinéma arabe** (fondée en 1972 au Festival de Carthage) ne s'était pas acquittée de cette tâche, ni de la première. Nous pensons qu'il est temps de le faire.

Ce bulletin mensuel, dans lequel seront traduits ou repris des articles ou études sur le cinéma arabe, a pour fonction à la fois de faire connaître à la critique occidentale les courants cinématographiques ou les films qui se font dans le monde arabe ; d'autre part, il fera fonction de bulletin de liaison au sein de la critique arabe elle-même.

Nous espérons pouvoir nous en acquitter dans la mesure de nos moyens et ainsi opérer cet échange interne et externe pour permettre l'apparition d'une critique nouvelle au service d'un cinéma nouveau.

L'UCAC (Bureau européen).

POURQUOI GOLDMAN ?

Selon l'angle sous lequel on se place, selon l'angle de prise de vues, tout change dans l'« affaire Goldman ». Tout se joue sur son visage, la clé de sa condamnation est dans son image de marque, et sur son visage les marques de son histoire. Deux images : celle de Pierre Goldman qui montre son visage, se met à découvert, qui parle et qui cherche à débusquer l'image de l'autre ; le visage de la machine qui a condamné un innocent à la prison à perpétuité et qui dit : « On peut voir mais pas toucher et pas photographier » ; d'où vient cette frayeur qu'a la bourgeoisie de l'image d'elle-même rendant la justice ?

Il faudrait trouver les images de la machination, de la machine à faire la justice qui a condamné Goldman, il faudrait en montrer les rouages, **montrer** les aberrations de l'optique judiciaire. Les témoignages, par **exemple** ces images racontées que sont les témoignages ; les témoins disent : « J'ai vu » et alors ils sont pour un temps maîtres d'œuvre, maîtres de la mise en scène, pourvu qu'ils jurent, maîtres de l'image qu'ils vont donner de ce qu'ils ont vu ; et la « reconnaissance » où tout à coup deux images se fondent : l'image de l'assassin (la « tête d'assassin » par exemple) et quelqu'un qui lui ressemble : et si la fiction dépassait la réalité comme les mots dépassent parfois la pensée !

Dans l'« affaire Goldman », il y a des Noirs et des Blancs, des sons et des images correspondantes à ces sons : tout cela est dans le désordre qui mène à la condamnation ; il faudrait les mettre ensemble. Il n'y a rien de tout ça dans la bande vidéo réalisée par G. Calisti (**Pourquoi Goldman ?**).

A propos de la vidéo il faudrait poser la question de la paresse.

Serge LE PERON.

MAIN BASSE SUR LE CAMEROUN

C'est un court métrage réalisé avec peu de moyens par une équipe de cinéastes canadiens progressistes, à partir du livre de l'écrivain romancier camerounais Mongo Betti : **Main basse sur le Cameroun.** Ce livre est **interdit en France** (Editions Maspéro), il a été réédité au Canada et à nouveau interdit à la vente ici : l'impérialisme français est effectivement très pudique sur ses activités par fantoches interposés en Afrique noire. Cette interdiction est un signe visible ici (peu de gens et en particulier la grande presse, tiennent à **remarquer** ce signe, il y a là une discrétion étrange), le film en dévoile une partie des signes les plus visibles là-bas, Mongo Betti et des étudiants camerounais (présents lors d'une projection à Vincennes) en apprennent encore bien davantage sur les méthodes et la nature du régime d'Ahidjo pour qui le mot de fantoche semble aller à merveille, **« au-dessus il y a ses patrons français, autour de lui des flics des compradores et des corrompus »**. Autant dire que ce régime ne parvient à s'appuyer sur aucune force vive dans la population camerounaise ! D'où les méthodes fascistes (procès truqués, tortures, assassinats, camps de concentration...). Il devient urgent qu'on soit informé sur ce qui se passe dans les pays d'Afrique noire, c'est pourquoi il est important de voir et de montrer ce film, comme d'exiger la fin de la censure du livre de Mongo Betti.

Serge LE PERON.

Rappel : Le collectif de diffusion (vidéo, montages, diapo, etc.) **Mon œil** nous rappelle que la bande « Espagne » dont il est question dans le numéro 262-263 a, en fait, été réalisée par deux groupes **(Video out** et les **M'san)** et qu'elle est diffusée par **Mon œil** (20, rue d'Alembert, 75014 Paris).

NOTE SUR LE PUBLIC DE CINEMA

On peut y aller de son grain de sel quant à juger de la rencontre Mozart-Bergman, rencontre qui eut lieu, on le sait, au firmament de l'Art. On peut aussi faire tout autre chose : regarder, écouter, non pas Mozart chanté en suédois, mais le public d'un après-midi de semaine, aux Champs-Elysées, à **La flûte enchantée.** Et avancer ceci avec modestie mais fermeté :

De même qu'il existe des raisonnements par l'absurde ou des enseignements par la négative, il commence à y avoir un public **« par la défensive »**. Un public qui se définit principalement du fait que s'il va au cinéma, il n'a guère d'autre choix que de voir **La flûte enchantée.** Double promesse lui est faite : ce sera beau, enchanteur et, surtout, ce ne sera pas sale, ni choquant, ni violent, ni hermétique, ni politique : pas de mauvaise surprise. **Un public qui se constitue davantage par ce dont il s'exclut que par ce qu'il désire.** Ecoutez chaque matin, sur Europe 1, les intérêts de ce public gérés par François Chalais (sur l'air de : « Enfin un film que l'on peut voir avec nos enfants, sans rougir, sans risquer de sortir du cinéma couvert de honte et de sperme ! »). Gérés auprès du Pouvoir (la majorité silencieuse trouve sa voix : Chalais, à la T.V., geint contre le porno). Le bêlement réactif devient vite invitation à la répression.

Aussi, savoir ce qu'il en est aujourd'hui de la **consommation** des films exige qu'on ne s'illusionne pas sur la coexistence pacifique entre différents genres de films et différents publics : cette ghettification est illusoire. Ceux qui parlent haut et fort (du porno, par exemple) ne sont pas forcément ceux qui voient les films dont ils parlent (haut et fort). On n'a pas assez étudié l'impact d'un film sur ceux qui ne l'ont pas vu (mais qui l'ont vu affiché, publicité). Cet impact existe néanmoins. Tout ordre moral le sait et en joue.

S. DANEY.

UN SAC DE BILLES (Doillon)

Le nouveau film de Jacques Doillon obéit à un principe éprouvé. Submerger (discrètement) la salle, la noyer dans un apitoiement d'autant plus fort (sur le thème : qu'ils sont frais ! qu'ils sont mignons !) que cet apitoiement-là est justement ce qui est sans cesse **interdit** dans le film. Là, les deux héros — deux petits garçons juifs jetés à travers la France occupée — ne sont jamais désignés, interpellés, reconnus pour ce qu'ils sont avant tout pour le spectateur : des enfants. Ni pour les Allemands (pour qui ils ne sont que des Juifs), ni pour le passeur (pour qui ils sont une source de revenus), ni pour le paysan ou le libraire pétainiste (pour qui ils sont une main-d'œuvre gratuite) ; ni même — toute l'astuce du film est là — pour leurs parents et frères ainés qui, pour les endurcir, les (mal)traitent en adultes. Il ne reste plus au spectateur de 1975 qu'à rétablir dans chaque plan, dans chaque scène du film, le signifiant dénié : **l'enfance.** La caméra, en étant toujours là où la fraîcheur point, l'aide considérablement à faire le tri entre cette intemporelle fraîcheur enfantine et les complications de l'Histoire. (Sinon, Doillon confirme qu'il possède le bon dosage de talent et de je-m'en-foutisme pour illustrer un familialisme new look dont la « qualité française » a le plus grand besoin.)

S. DANEY.

CINEMA ESPERANTO

L'espéranto a toujours été le rêve de la bourgeoisie.

J.-M Straub

VIVA OUPE ! (Il pleut sur Santiago)

L'avantage d'une grosse machine historique en coproduction comme celle qu'Helvio Soto s'est trouvé monter, c'est que le pays d'accueil (ici la Bulgarie) met en général à votre disposition une foule de gens qui ne demandent qu'à tourner. Il serait donc bête de ne pas les employer, mais on voit tout de suite qu'à les faire intervenir activement dans la fiction — c'est-à-dire, au moins, à les faire parler —, des problèmes se poseraient du point de vue de la langue, du doublage, de la postsynchronisation, de la diffusion internationale, etc. La solution la plus facile, sans danger, consiste à utiliser tout ce monde comme figurants. Et qu'est-ce que des figurants peuvent mieux incarner que le peuple, qu'est-ce qui s'accommode mieux de ce type de contrainte qu'un film où **le peuple** n'interviendra qu'au titre de **figurant ?** Dans **Il pleut...**, on verra donc les tenant-lieu du peuple chilien passer discrètement en fond de plan, moutonner au gré d'émotions élémentaires, scander les slogans de leurs espérances en un espéranto minimal (« Viva Oupé ! Viva Oupé ! »), s'empresser à emplir les stades ou à mourir muettement, et même rire et s'amuser comme le peuple aime à le faire (l'impayable scène où Bernard Fresson, ministre de l'Industrie, pratique la ligne de masse sous la forme d'un tango avec une ouvrière).

Où les masses ne parlent ni ne pensent, les « responsables » veillent. Heureusement d'ailleurs, parce qu'en plus, elles dorment, quand il ne faudrait surtout pas. Il y a dans **Il pleut...** deux scènes qui se répondent, où l'on voit, à l'aube du 11 septembre, un dirigeant syndical ouvrier d'abord, puis un étudiant, pénétrer dans leur usine et leur université et réveiller dans le plus pur style troupier leurs militants assoupis : « Debout là-dedans, réveillez-vous, bande d'endormis ! » Pas étonnant que la réaction ait gagné. D'autant que, maîtrisant beaucoup mieux que ses adversaires les lois de l'histoire, elle avait tout mijoté depuis longtemps : le coup d'Etat, si on avait voulu, on aurait pu le faire le soir même de l'élection d'Allende, mais trois ans plus tard, c'était beaucoup mieux. Comme dans de plus en plus de films de gauche fatalistes, la thèse de cet ampoulé requiem est : l'impérialisme fait ce qu'il veut, on n'y pourra rien, le réel n'est jamais à même de déjouer ses plans, tout au plus peut-il le conduire à précipiter, différer ou ajuster leur mise à exécution. Et voilà comment ne se pose plus, dans la fiction, la question : comment et pourquoi cela a-t-il été possible ?

Tandis que les masses dorment et les responsables veillent, les politiciens s'activent. Sur le devant de la scène, au premier plan comme il se doit, s'affairent les élites, celles qui se dépensent sur le grand mauvais côté par où l'histoire avance. Mais attention, il n'y a pas seulement de la grande Histoire, mais, de ces grands, les petits côtés. Intimité douloureuse de ceux d'en-haut, en forme de drame racinien . Annie Girardot aime son Conseiller de mari qui la délaisse, en proie à « une névrose bien antérieure à la lutte des classes », lequel aime Allende, qui aime, lui, la révolution. Il y a beaucoup de ridicule là-dedans, des dialogues peut-être réels, donc impossibles (« Nous ne fuirons pas, descendons dans l'arène », « Je te reconnais bien-là, vieux torero », « Conduis-toi avec moi comme un épicier (ou un cuisinier) se conduit avec sa femme », etc.), des ralentis qui voudraient magnifier et qui, involontairement, ridiculisent, des lambeaux de discours en espagnol surgissant on ne sait pourquoi sur fond de texte bien français en français. Mais le problème n'est pas seulement d'un mauvais film. Une question se pose au moment où les problèmes de la remémoration, de l'histoire, du passé-pour-quoi-faire travaillent de plus en plus, à l'extrême-gauche, les cinéastes : une fois admis qu'un produit artistique n'a pas à tenir lieu d'une analyse politique livresque, quel peut bien être **l'enjeu** d'un film qui, tant du point de vue du savoir qu'il met en œuvre sur l'événement que de sa puissance d'émouvoir ou d'indigner à raviver ce qui se sait déjà, se place très en deçà du niveau d'information d'un spectateur moyen de télévision (comparer par exemple la scène de l'enterrement de Neruda dans **Il pleut...** et le reportage T.V. correspondant) ?

Jean NARBONI.

EL TOPO

Chaque année nous ramène une avant-garde que l'appareil critique se hâte d'encenser d'autant qu'elle vient du lieu d'où elle est censée sortir et qu'elle se comporte comme une « bonne » avant-garde doit le faire : donner au spectateur l'impression de participer à un bouleversement culturel sans pour autant le **déranger**. Après Arrabal, Jodorowsky nous déballe tous les stéréotypes, toutes des formes figées caractéristiques dudit genre. On tombe en pleine imagerie saint-sulpicienne revue par un surréalisme à l'usage des lycées et collèges (du type Vian pour les sous-produits littéraires).Il faudrait d'ailleurs revenir sur le caractère réactionnaire du surréalisme comme réserve apparemment inépuisable, mais en fait totalement épuisée, de stéréotypes, et sur le monopole de la gestion de l'imaginaire qu'il vise à instaurer. Production tout à fait économique (à tous les sens du terme : de moyens et de cervelle/mais qui rapporte quand même). *El Topo* ne joue que sur du déjà-vu et du déjà-su le spectateur est bien entendu réconforté dans son savoir : « je savais bien que... » « libre » à lui d'aimer ou pas ; *l'effet avant-garde* joue de toute façons Comme toute tentative de représentation des processus primaires au cinéma, ce film ne garde du primaire que ce qualificatif en proposant des « fantasmes » éculés et secondarisés depuis fort longtemps : castration, symbole phallique tout l'arsenal de la psychanalyse de pacotille qui, confondant symbolique et symbolisme, s'émerveille de sa propre bêtise (ce qui lui promet des soirées chargées) et découvre que le revolver est un

symbole (devinez !)... La simplicité de ces signifiés majeurs devrait faire éclater de rire les salles mais la contrainte avant-gardiste les en empêche et le film est consommé quasi religieusement ; dommage, car c'est peut-être la seule réponse possible (rire) à cette suffisance agressive dont l'appareil critique a bien du mal à camoufler le manque désespérant d'imagination.

Jean-Paul SIMON.

EISENSTEIN par les autres et par lui-même

Cinquante ans après la sortie triomphale du *Potemkine*, mais aussi plus de dix ans après le début de la publication systématique de ses œuvres écrites, théoriques et autres (publication suivie en France, avec quelques années de décalage, à l'initiative des *Cahiers)*, on ne peut pas dire que grand chose ait changé dans le statut du nom d'Eisenstein : tout se passe au contraire comme si le considérable travail du Cabinet Eisenstein (six énormes volumes au texte tassé, parus entre 1964 et 1972) n'avait pu que fournir un carburant renouvelé à l'exploitation mythique de ce nom. Déjà consacré, presque de toute éternité, « plus grand cinéaste de l'histoire », Eisenstein est devenu, du coup, l'emblème *aussi* de la théorie du cinéma, le « plus grand théoricien du cinéma ». Il ne s'agit évidemment pas de contester l'importance des écrits de S.M.E. ; ni de s'étonner de la propension confirmée des critiques et historiens du cinéma à marcher à coup de figures exemplaires de grands hommes ; mais il est tout de même assez surprenant que les seuls effets tangibles de ces publications aient été, pour l'instant, de fournir support et matière à des célébrations paresseuses, et qu'elles n'aient pratiquement encore donné lieu à aucun travail approfondi. Inversement, ceux qui — sans juger ici de la valeur de leur démarche — se préoccupent d'un travail un peu théorique sur E., semblent ignorer totalement ce qui n'est pas *Film Form* ou *Film Sense* (deux exemples en vitesse, très récents : l'article de David Bordwell paru dans *Screen, Eisenstein's epistemological shift*, ou le recueil, intitulé *Il cinema di S.M. Ejzenstejn* des actes du colloque de Fiesole : l'un comme l'autre auraient gagné à ne pas se référer seulement aux quatre ou cinq toujours mêmes textes).

Finalement, la conséquence la plus visible du regain d'attention porté, pour toutes ces raisons, à S.M.E., semble bien être la pluie de biographies de toutes tailles à laquelle nous sommes soumis depuis quelques années. Sans parler des petites monographies et brochures diverses (dont aucune, et de loin, ne concurrence sérieusement le petit livre d'Amengual paru en 1962), on a vu paraître tout récemment au moins trois « nouvelles » biographies d'E., qui viennent succéder sur les étagères de l'histoire du cinéma aux élucubrations fantasmagoriques et un brin débiles de Marie Seton (qui, depuis 1952, a réussi à « faire », comme on dit, « autorité », malgré son pseudo-freudisme sommaire et son mysticisme obsessionnel).

Le livre du roumain Yon Barna (écrit il y a plusieurs années, mais remanié lors de sa publication en anglais — Secker et Warburg, 1973) se présente un peu, justement, comme l'anti-Seton : Barna a travaillé essentiellement à partir des textes originaux d'E., et son livre est une sorte d'enquête, sérieuse, pondérée (un tantinet académique), où rien n'est avancé qui n'ait son *référent*. Telle est aussi, bien sûr, sa limite : l'abondance même des références au texte eisensteinien, derrière lequel il a tendance à s'abriter, lui donne la couleur, assez idéaliste et téléologique, d'une *biographie de créateur*.

Sur un matériel presque identique, mais dans une tonalité un peu différente, Chklovski (celui de l'OPOIAZ) a publié en 1974 son *Kniga pro Eisenstein*, accessible en traduction italienne (aux Editions De Donati). Comme Barna, Chklovski est à la recherche d'une vérité psychologique de l'homme-Eisenstein ; comme lui, il interroge dans l'enfant et l'adolescent ce qui préfigure le grand-artiste-génie-du-cinéma. Si son livre, malgré l'absence parfois gênante de références précises, me paraît cependant préférable, c'est de savoir mieux sérier l'essentiel, et surtout, d'intégrer à son récit tout le poids de vécu, assez émouvant, que lui confère son exacte contemporanéité — sans oublier son écriture enveloppante, marchant à la digression, et à l'association d'idées : comme celle d'Eisenstein.

Venant après ces deux livres *honnêtes*, celui de Dominique Fernandez, annoncé à grand fracas comme la « première biographie d'Eisenstein » *(sic !)*, couronné illico par je ne sais quel jury, est, pour le moins, une énorme déception Plus ambitieux que ses prédécesseurs, Fernandez entend écrire une biographie totale : lire, dans le même mouvement, la vie *et* les films de S.M.E. Son projet, malheureusement, semble bien se réduire en fin de compte à la démonstration forcenée de cette thèse simpliste · Eisenstein n'est devenu Eisenstein que parce qu'il a passé sa vie à sublimer son homosexualité. Moyennant quoi, le livre n'est qu'un recensement de tout ce qui, dans la « vie » ou dans les œuvres de S.M.E., vient confirmer la thèse. Figures-du-père, mères-foulées-aux-pieds, jeunes-adolescents-à-la-blondeur-louche, défilent, s'enfilent, sans rien prouver, bien sûr (il y aurait un livre à écrire avec les *trous*, les blancs, de celui de D.F.). Mais le plus grave — eu égard à la prétention de l'entreprise — est la faiblesse, pour ne pas dire plus, de l'enquête préalable : Fernandez, manifestement, n'a lu que Seton (dont il adopte sans barguigner les fables les plus inconsistantes, même cent fois démenties) et, rapidement, *Film Form* et *Film Sense* (son inconnaissance réelle des écrits d'E., éclate dans l'incroyable « bibliographie » finale). Au regard de cette assez piteuse défense et illustration de la « psychologie des profondeurs », pèsent finalement assez peu les quelques pages réellement analytiques (sur les « erreurs » historiques du scénario d'*Ivan*, entre autres) qui, dans tout autre contexte, auraient pu être productives.

•

Dernier en date de cette abondante parution eisensteinienne : le début (environ la première moitié) de *La Non-indifférente nature*, constituant le tome II des *Oeuvres* en cours de publication chez 10/18. On sait qu'il s'agit de notes écrites en 1947 — après l'infarctus, les six mois d'hôpital, l'éloignement des studios — et l'une des « sommes » théoriques entreprises par E. à la fin de sa vie (la seule qu'il ait plus ou moins achevée, les autres projets — *Méthode, Montage, etc.* — étant demeurés carrément à l'état de brouillons).

Le thème central du livre, poursuivi à travers dix exemples illustrant le fol encyclopédisme d'E., est celui de l'*extase* : l'extase comme phénomène « dialectique » : reprise et appropriation par E. du thème de la transformation de la quantité en qualité, au prix d'une légère perversion qui en fait... une transformation de la qualité en quantité (*cf.* les pages sur *La Ligne générale*, symptomatiquement intitulées *La Centrifugeuse et le Graal)*. Mais aussi, et surtout, vieille obsession d'E. : l'extase comme mimesis du processus de perception par le spectateur : de ce point de vue, la théorie de l'extase vient prendre la place qu'avaient occupée auparavant le montage des attractions, le monologue intérieur, etc.

Au fond, *La Non-indifférente nature*, c'est un peu *La Dialectique de la nature* revue et corrigée : la nature est dialectique, elle est aussi « non-indifférente » : d'où l'idée de l'« organicité » nécessaire à la construction des films (voir la première partie, au titre significatif : *Organique et pathétique)*. Dès lors, on conçoit que (comme le fait remarquer Pascal Bonitzer dans sa préface), l'attitude d'E. ne soit pas tellement, comme on l'a tant ressassé, le pendant de celle de Rossellini : les « choses » ne sont pas à manipuler, ni à ne pas manipu-

ler, puisque ces « choses », cette « nature », emportent à la semelle de leurs souliers leur part d'« extase » « organique », que le cinéma doit se donner pour tâche, donc, de re(con)stituer.

Après l'ensemble encore un peu éclectique d'*Au-delà des étoiles* (tome I des *Oeuvres* en 10/18), et en attendant les *Mémoires* qui en seront le tome III, ce deuxième volume devrait logiquement permettre d'échapper aux approximations et aux élucubrations, et de tirer enfin un profit autre qu'anecdotique ou fantasmatique de l'œuvre du « plus prolifique » — superlatif indéniable — des cinéastes.

J. AUMONT.

CHRONIQUE DES REPONDEURS AUTOMATIQUES

1. NOTE SUR LES DEBATS TELEVISES

Devenu depuis 1968 un rite social en même temps qu'un lieu brûlant (un lieu où la censure des uns et des autres aidant, il risque toujours de **se passer** quelque chose : mini-événements, telle l'intervention récente du nazillon, D. de M. au débat sur l'armée, ou l'opposition du Grand-Orient de France à la diffusion d'un film consacré à la franc-maçonnerie), le débat télévisé est toujours riche d'enseignements. Qui y tire les ficelles ? Quelles ficelles s'y tirent ? Et de quoi sont-elles faites ?

Il ne suffit pas de dire que c'est l'occasion pour les uns d'y **prendre la parole** (et d'y faire entendre à tout prix un discours nouveau et radical · stratégie de gauche) et pour les autres de la **garder** (noyer le poisson, obstruer, occuper un temps de parole : stratégie de droite), et pour le spectateur de jouir (en en comptant les coups) de cette mise en scène ludique et dépolitisante.

Il faut dire aussi ceci : le débat télévisé, c'est **une machine à faire le tri entre ce qui, à un moment donné, constitue ou ne constitue pas un débat de masse.** C'est un indicateur précieux (précieux pour ceux qui peuvent l'utiliser, au premier chef les états-majors politiques) pour savoir de quoi l'opinion publique accepte de parler (qu'est-ce qui lui apparaît comme **problématique,** sur quels objets elle admet le débat, la tolérance, la pluralité des opinions) et de quoi elle ne veut **rien** savoir (ex. : l'armée, la prise d'otages, la prison) parce qu'elle a peur. Croit-on que ce soit indifférent pour Chiraponiac de savoir ce qui fait peur aux gens ?

Prenons un exemple. La télé giscardienne, animée de nobles intentions, consacre ses **Dossiers de l'écran** du 1er juillet 1975 à un problème grave : la condition pénitentiaire. Ou, plus exactement : « Pourquoi des révoltes dans les prisons ? » On a réuni six personnes. Trois pour tenir le discours des appareils mis en cause (Bonaldi, directeur adjoint à la Santé ; Raffetin, juge à l'application des peines, et un magistrat, Nicot). Trois pour tenir le discours du vécu et/ou de la subversion : Livrozet, animateur du C.A.P. ; A. Lazarus, médecin ; et un ancien détenu-ayant-payé-sa-dette-à-la-société, Bouloux. En un sens, l'événement de l'émission, c'est la présence de Livrozet et la possibilité qui lui est offerte de bénéficier soudain d'une tribune considérable.

Passons sur le déroulement même du débat, sur les points marqués par les uns et les autres (même s'il y en eut de vertes et de pas mûres, comme Bonaldi disant à Livrozet — qu'il ne regarde pas une seule fois de toute l'émission : **« Je ne parle pas de Freud à un détenu qui tient dans sa main une tinette remplie de matières fécales ! »**). Ce qui est plus grave, c'est que du côté du standard de Guy Darbov (de ce qui équivaut à la voix **off,** la voix de la vérité et des sondages), les appels téléphoniques sont formels : 99 % des gens sont d'accord sur un point : il faut des prisons, il est normal que les conditions y soient dures, et les révoltes sont totalement inadmissibles.

Rarement l'écart entre le thème du débat (pourquoi des révoltes dans les prisons ?) et l'opinion publique (pour qui c'est tranché) n'a été aussi flagrant. Là où Livrozet essaie de poser la question : « Pourquoi naît une révolte ? », là où Jérôme essaie d'en revenir à la question : « Comment naît une révolte ? », il y a la voix de la majorité des téléspectateurs qui dit d'entrée de jeu : « Assez de révoltes ! » Et qui dit aussi · « On ne veut pas en entendre parler ! »

Questions. Est-ce que Darboy-Jérôme ont pensé un tel écart ? Ce serait machiavélique, mais ce n'est pas sûr. Ils ont très bien pu penser, poussés par la nécessité de réussir un scoop journalistique, qu'il était risqué mais intéressant de porter à la T.V. une question qui, si elle a peu soulevé les masses, a fortement secoué les appareils répressifs (**cf.** Bonaldi) et mobilisé une partie de l'extrême-gauche (pour qui tout ce qui est du domaine du « surveiller et punir » est à l'ordre du jour). L'émission revient donc un peu à porter devant la majorité silencieuse des questions jusqu'ici portées par des minorités bruyantes.

A ce jeu, la télé gagne. Elle gagne deux fois. D'abord elle apparaît comme beaucoup plus tolérante, plus libérale, plus intelligente, plus « à gauche » que l'ensemble des téléspectateurs. La télé comme le dernier rempart contre l'intolérance, le dernier studio où l'on peut encore causer ! C'est un bon point pour Giscard. Ensuite, elle s'assure (elle s'en administre la preuve) que la question des prisons, avant toute chose, fait peur. Qu'elle n'est pas « populaire ». Ce qui est pour Poniachirac un bon signe : allez-y, sans crainte, de votre répression.

Du côté des téléspectateurs, les choses sont moins simples. Quel poids accorder à ces 99 % en faveur de la répression ? Une chose est sûre : si les prisons sont (au même titre que les asiles ou les hospices) ce dont on ne veut absolument pas parler, c'est parce que, dans chaque famille (or, la télé est vue en famille), **il y a au moins quelqu'un d'enfermé.**

C'est pourquoi toutes les luttes qui se sont déroulées sur les fronts dits « secondaires » depuis 1968 — en ce qu'elles touchent aux conditions subjectives de la survie de l'appareil familial — sont loin d'être populaires. L'école, l'asile, la caserne, la prison, l'hospice, **soulagent** la





famille — qui ne veut pas les voir faire retour par la lucarne de son téléviseur. De cette non-popularité, la droite (Porachlniac) fait aujourd'hui ses choux gras (voir **infra**).

2. UN CONTE DE NOEL

Le 25 décembre 1975, sur A2, **Une simple histoire d'un merveilleux poste de télévision** de G. Coulonges. Réalisation : A. Ridel.

Une petite ville de province grise et sans joie. Sur un banc, quatre vieux. De quoi parlent-ils ? De la télé, du temps qui passe, des enfants ingrats, de la télé. Il y a celui qui n'en veut à aucun prix (il n'aime que les livres), celle qui l'a (avec les trois chaînes), celle qui l'a dans une moindre mesure (une seule chaîne), et celle qui, trop pauvre, ne l'a pas. C'est pour elle (Orane Demazis), l'héroïne de cette simple histoire, que tout va changer.

Un jour, son fils (et une redoutable bru) viennent lui imposer le cadeau de leur vieux téléviseur (eux viennent d'acheter la couleur). La vie de la vieille dame en est considérablement changée. Car, âme simple, elle se met à parler, à bavarder avec les visages qui se succèdent dans le poste. Miracle ? Jacqueline Huet, M. Météo, Pierre Doris lui répondent.

Cette vieille dame qui est en communication directe avec la télévision devient pour ses amis du banc un objet d'inquiétude mêlée d'un rien de réprobation (sont-ils jaloux parce qu'à eux, la télé ne dit rien ?). Ils finissent par prévenir le fils qui, pour « changer les idées » de sa mère, la fait venir quelque temps en ville, chez lui, c'est-à-dire en famille. Devant la télé familiale, la vieille dame tente — en vain — de renouer le dialogue. Accablement de la famille et visite du fils à un « psyquelquechose » qui lui demande, les yeux dans les yeux : « Avez-vous déjà essayé de parler à la télévision ? Non ? Alors, comment êtes-vous sûr qu'elle ne vous répondra pas ? »

A partir de là, les choses vont très vite. La vieille dame revient chez elle où elle meurt, brisée par cette histoire. Après l'enterrement les enfants viennent rafler ce qu'ils peuvent. Le fils allume la télé qu'il regarde, hébété. Un speaker (J.-M. Desjeunes) y finit justement de dire les informations. Le fils ose parler (de sa mère) au speaker (qui, bien volontiers, lui répond : « Oui. Nous connaissions bien votre maman »). Miracle ? Mieux : la mère morte apparaît alors à l'écran, souriante, penchée sur le speaker à qui elle dit, désignant son vivant de fils : « C'est un bon petit, vous savez... » **Fin.**

Exemplaire de quoi, ce petit conte de Noël ? De ceci d'abord, que la télé **sait** parfaitement ce qu'elle a à faire : gérer la crise de l'appareil familial. Prendre en charge ce que la famille est devenue bien incapable de ne pas exclure : les enfants et surtout les vieux. Et si l'hospice est — dans le réel — le lieu abject où les familles viennent se soulager de ce qui est déjà mort pour elles, c'est à la télé — dans l'imaginaire — qu'il convient de rassurer tout le monde. Et elle le fait d'autant plus volontiers (c'est le sens du conte de Noel) que les vieux sont un si bon public, qu'ils ont un rapport si tendrement naïf et si absolument non-brechtien aux images qu'on leur propose, et surtout un rapport si **personnel**, qu'il n'y a pas trop à s'en faire quant aux lieux d'où ils verront ces images

Exemplaire aussi d'autre chose qu'on ne peut ici qu'esquisser. On a trop paresseusement utilisé le sigle A.I.E., sans chercher à y voir de plus près. Or, il y a fort à parier **que dans tout phénomène idéologique, il entre en jeu quelque chose de l'ordre** de ce que J.-P. Oudart a appelé ici même (Un pouvoir qui ne...) le **répondeur automatique** et dont il va bien falloir entreprendre, ici même, la chronique (voir prochain numéro)

S. DANEY

G. MARCHAIS EST NORMAL

« Je suis un homme normal. Je me réjouis de voir une belle femme, y compris nue. Mais je dis que la pornographie c'est immoral, même si cela ne plaît pas. Quand trois salles de cinéma sur cinq proposent des films pornographiques, je dis que c'est immoral. C'est précisément la révélation de la crise de la société. Quand on voit quels profits scandaleux tirent des producteurs des films pornographiques, je dis que c'est immoral. »

Le secrétaire général du P.C.F. a, en outre, justifié le bien-fondé du choix des termes du projet de résolution par le fait qu'un jour, au cinéma, un couple anonyme lui a offert un chocolat glacé pour le remercier d'avoir déclaré que les œuvres pornographiques sont immorales.

(Le Monde.)



Silence, on tourne...

Légendaire... quotidien. Mythique et populaire... LE CINEMA.

Aujourd'hui, dans la tradition d'objectivité et de sérieux des productions Alpha, paraît l'encyclopédie du CINEMA.

Du muet au cinémascope, tous les genres sont explorés, commentés et abondamment illustrés : le cinéma romantique, le cinéma fantastique, le western, la science-fiction, le dessin animé, les cinémas historique, politique, littéraire, policier, érotique, musical, le cinéma d'avant-garde... et aussi les monstres sacrés, les réalisateurs de génie,

-fs-d'œuvre inoubliables.
vous aimez le cinéma, découvrez
ous les hommes et les œuvres
ont fait ce qu'il est aujourd'hui.
aimez le cinéma,
ENCYCLOPEDIE ALPHA
NEMA.

e semaine
ous les marchands de journaux.
0 FB - 3,50 FS.



alpha
POUR TOUS

GLAUQUE STORY

NAUSEE (A nous les petites Anglaises)

Le cinéma français vole bas, on le sait. Signalons néanmoins, car on descend là nettement en dessous de ce que nous avons l'habitude de voir, une « œuvrette juvénile » (d'un faux jeune, d'ailleurs) : *A nous les petites Anglaises,* qui dans la goujaterie, le cocorico satisfait, le chauvinisme mâle, la xénophobie (ou plutôt le racisme, car les Anglais y sont traités *racialement :* sortes de veaux blondasses et rougeauds, ataviquement inférieurs aux distingués petits messieurs français à poil brun, genre Michel Droit avec l'air loustic en plus, ou pour prendre une référence plus actuelle, jeunes gens « politisés » de la fac de droit d'Assas) me paraît d'une imprudence à peine croyable.

La conception fondamentale de ce genre de cinéma s'apparenterait à l'extorsion de fonds : le contrat entre le filmeur et le filmé, contrat moral s'il en fut (et qui est plutôt ici passible d'une plainte pour diffamation) doit, coûte que coûte, payer, quels que soient les moyens utilisés pour extorquer à l'autre ce qu'on veut de lui. Ici l'extorsion (matière à réflexion de nombre de cinéastes, de Rossellini à Godard) prend — en toute innocence — la forme du viol le plus répugnant.

Le choix de la victime s'est porté sur les Anglais (ahuris pédérastiques comme on sait), biens propres à faire marrer les foules poujadistes de chez nous, et sur les femmes (petites putes, vieilles peaux, boudins...), autre race inférieure d'où surnage, à la façon d'un animal un peu mieux dressé, une sinistre petite jeune fille du 16ᵉ, bien comme il faut et tout. Quant au critère de ces choix, il semble être que la victime soit la plus faible et la plus privée de répondant possible, à la façon de cette vieille épicière anglaise que les petits mecs vont piller, puis injurient froidement quand elle s'émeut de ce qui lui arrive (les seuls à avoir un peu de dignité dans cet océan de bassesse étant justement certains acteurs anglais qui semblent par moments conscients de l'abjection de ce qu'on leur fait jouer).

On peut signaler à ce « cinéaste » pour ses prochains scénarios quelques autres ethnies désopilantes à visiter : Nord-Africains à l'« air hagard », paysans lourdauds, Hindous crevant la dalle en souriant, et autres minorités exploitables, jusqu'au jour où ceux-ci viendront peut-être lui demander des comptes (comptes qu'il n'aura même pas eu à rendre à la critique française, une fois de plus démissionnaire et aveugle). P.K.

Fin de la rubrique Glauque story.

7 MORTS SUR ORDONNANCE (Rouffio)

On peut se débarrasser du film de Rouffio-Conchon-Girod en disant qu'il nous ramène vingt ans en arrière, du côté de Cayatte. Or, on sait que la cinématographie cayattesque a consisté en l'inusable mise en scène de « cas de conscience ». La saga cayattesque est celle des maitres qui ont peur soudain de se tromper. Maitres : ceux qui, dans une société bourgeoise, ont charge d'âme, les responsables : juge, avocat, instituteur, médecin. Elle a donc considérablement aidé à la dépolitisation des problèmes (réels) qu'elle a soulevés en les ramenant à autant de cas sociaux et de chroniques de mœurs. Mais elle a également fourni la seule imagerie de petits maitres (= responsables) dont nous disposions encore au cinéma. Cayatte, c'est sûr, est quelqu'un qui ne se console pas de voir les institutions bourgeoises perdre les pédales.

De la contestation de l'Ordre médical, rien ou presque dans le film de Rouffio. **Sept morts sur ordonnance** fait partie de ces films (appelés, par paresse, « progressistes ») qui sont davantage portés par les questions qu'ils posent qu'ils ne sont, eux-mêmes, porteurs de questions. C'est la contestation, la « crise » dans l'institution médicale qui produit le film, mais le film ne dit rien sur cette crise. Simplement (et c'est là que le film intervient réellement, qu'il a de l'impact ou non), le film donne un **cadre** à cette crise, en type les acteurs, s'affronte au problème de faire entrer dans la grande famille des stéréotypes de nouvelles figures : celle par exemple du personnage joué par Vanel, un mélange de Lortat-Jacob, de vieux gangster, de **deus ex machina.** C'est là-dessus que le film joue et se joue. Comme tout film destiné au large public, ayant donc à voir avec l'imaginaire, il est réussi ou raté, bon ou mauvais, efficace ou inefficace dans la mesure où il construit de nouveaux types, dans la mesure où il réactive, revalorise, rénove l'imaginaire de son public, ses réserves.

Dans l'enquête que poursuit un médecin sur le suicide d'un autre médecin, il y a un moment où il doit extorquer la vérité auprès de ceux qui la connaissent : le policier et le psychiatre. Détenteurs, l'un du savoir sur les faits objectifs, l'autre sur les déterminations subjectives. Disons que dans un film porté par le gauchisme (comme **Rak**), l'enquête sur le « monde médical » a lieu à partir du point de vue des non-médecins, des malades. Contestation à la base, à la ligne de fracture entre corps malade et Corps médical. Dans un film progressiste-mou (**L'hôpital,** de P. Chayefsky), c'est en dernier ressort le grand patron lui-même qui pose courageusement les questions les plus radicales. Avec le film de Rouffio, grâce peut-être au schématisme et aux outrances du scénario, on sort des limites du film « sur le milieu médical ». Il y a un « corps » médical (qui se défend, qui sécrète des anticorps), mais il n'y a pas de « milieu » médical. La preuve ? C'est qu'entre de simples chirurgiens et le grand patron et sa famille (son gang), il n'y a pas l'élément commun de la profession, du dialogue, du rapport (autre qu'agressif : scènes surprenantes où Vanel est brutalisé) direct. Les contradictions internes au corps médical n'ont pas d'espace propre : le pouvoir médical (ce qui dans la médecine est le plus abjectement lié au pouvoir : le Conseil de l'Ordre) est immédiatement relayé par d'autres ordres, d'autres corps : la police et la psychiatrie. C'est le mince mérite du film d'avoir, **en exagérant,** mis ces points-là sur ces i-là.

S. DANEY.

DOMINIQUE FERNANDEZ·EISENSTEIN·DOMINIQUE FERNANDEZ·EISENSTEIN·DOMINIQUE FERNANDEZ·EISENSTEIN

PRIX JEAN EPSTEIN 1975

Grand Prix du Livre du Festival Cinématographique International de Paris

DOMINIQUE FERNANDEZ EISENSTEIN

Nous avons tous vu les films d'Eisenstein : Grève, la Ligne Générale, Alexandre Nevski, Yvan le Terrible, Octobre, Le Cuirassé Potemkine.

Nous savons qu'Eisenstein a créé le cinéma révolutionnaire mais nous n'avons qu'une connaissance superficielle du créateur lui-même.

Fernandez n'a pas écrit une biographie ordinaire. S'attachant à découvrir les liens profonds qui existent entre la vie et l'œuvre d'Eisenstein, il se livre à une admirable méditation sur la création, sur la quête et la fuite de soi à travers une œuvre, sur les rapports mystérieux qui unissent l'échec personnel et le génie créateur d'Eisenstein.

296 pages, 12 illustrations, 52 F.





Film Office présente Les Marx Brothers.



Harpo et Groucho, Chico Marx dans "Panique à l'Hôtel"

La suite (délirante...) en Super 8!

1929. Une avant-première cinématographique inoubliable : 400 éclats de rire en 140 minutes! Sur l'écran, d'invraisemblables situations bousculées jusqu'à la catastrophe par les plus grands maîtres en loufoquerie de l'histoire du cinéma : les Marx Brothers.

Volontairement extravagant, organisant le non-sens avec une logique délirante et menant la provocation à un train d'enfer, les Marx n'ont rien perdu, aujourd'hui encore, de leur humour féroce.

Groucho, caricature d'homme d'affaire, Chico, émigré et homme à tout faire, Harpo muet et musicien, merveilleusement "irrécupérable" et possédé par la frénésie de la destruction, par la gloutonnerie et par le sexe.

Ce n'est pas le moindre des mérites de Film Office que de permettre à ceux qui aiment le cinéma la redécouverte des Marx Brothers. (Comme d'ailleurs celle de Chaplin, d'Harold Lloyd et de Max Linder).

Film Office : dans les meilleurs magasins photo-cinéma de votre région. La plupart sont des "Cinémathèques Pilotes" qui possèdent presque tous les films du catalogue (plus de 2000 !).



éditeur de films
4, rue de la Paix
75002 Paris
Catalogue sur demande.

Nos derniers numéros :

260-261

STRAUB/HUILLET
MOISE ET AARON

Sur le tournage :
Un journal de travail, par *Gregory Woods*
Notes sur le journal de travail de G. Woods,
par *Danièle Huillet.*

Sur le son :
Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet.

Sur la musique :
Questions à Michael Gielen.
La famille, l'histoire, le roman, *par L. Seguin.*
Description et textes du film. Acte 1.
CRITIQUES : *Allonsanfan, Histoire d'O.*

262-263 *(spécial)*
Editorial :
La censure libérale avancée.

NUMERO DEUX ET JEAN-LUC GODARD
Entre le zéro et l'infini, Le hasard arbitraire.
Retour du même, Questions/Réponses.
Le thérrorisé.

CINEMA FRANÇAIS.
Entretien avec Benoît Jaquot *(L'assassin musicien).*
« Où est l'argent ? »
Entretien avec André Téchiné *(Souvenirs d'en France).*
L'héritière.
Entretien entre Michel Foucault et René Féret *(Histoire de Paul).*
La bouche rit.

LA CECILIA : Présentation, par Jean-Louis Comolli.
MOISE ET AARON : Description et textes, Actes 2 et 3.

Haïti, le chemin de la liberté
(Entretien avec Arnold Antonin).

CRITIQUES : *Profession reporter, Milestones, Les filles.*
Chergui, Eugénie de Franval.
Festivals (Toulon, Thonon), *Petit journal.*